الدكتور عفيف البهنسي



المقـدّمة

حيثما انتشر الاسلام، انتشرت حضارة غنية وكان الاسلام أساسها النظري والفكري. ولأن الاسلام لم يكن متعدد المصادر ولم يكن مختلفاً في تأويله وممارسته، رغم غزارة الاجتهادات فيه، فإن الحضارة التي جاءت عنه كانت موحدَة، رغم غزارة الابداع فيها وتنوع أشكالها. والفن صيغة الحضارة الأولى، وإذا كان لا بد من الحديث عن حضارة واحدة انتشرت موحدة متنوعة في ديار الاسلام، فإن ما يسمى بالفنون الاسلامية هو هذه الصيغة الحضارية الابداعية التي تنتسب الى تلك العقيدة الواضحة فكراً وتطبيقاً، والتي تجلت مكتوبة أو ممارسة، واستمرت متنامية دون أن تخرج عن أساسها العقائدي وفلسفتها الواسعة التي لم تصل فلسفة أخرى الى حدود اتساعها وانتشارها.

ولذلك فإن نسبة هذه الفنون الى تلك العقيدة، قد أعطاها طابعاً ثابتاً واضح الشخصية وجعلها موحدة باستمرار، وتتجلى هذه الوحدة في الشكل والمضمون مهما تباعدت المسافات ومهما تتالت الأحقاب.

إن طابع الوحدة، هو الذي دفعنا أن نتحدث في كتاب واحد عن جميع الفنون التي ظهرت تحت ظل الاسلام، في جميع البلدان من الهند الى الاندلس. دون أن يغير هذا من حقيقة اعتقادنا، أن هذا الفن كان قد انشيء في البلاد العربية التي نشأ الاسلام فيها، وشهد فيها ولادته وانتشاره، وفيها تمكن من السيطرة على الفكر والسياسة والتقاليد، وحمل أولاً هوية العرب الذين نشروا هذه العقيدة، والذين هم كانوا من سكان البلاد العربية الأولى، وانتقلوا فيها الى الاسلام، وكانوا أئمة هذه العقيدة حتى في العهود التي تجزأت فيها

السلطة السياسية وانتقلت الى أيد غير عربية ، ولكن الخليفة العربي في بغداد بقي رمز هذه السلطة وروحها حتى بداية العهد العثماني ، عندما نقل الخليفة من بغداد الى القسطنطينية ، ومعه البردة والعصا والخاتم ، وفيها انتهت سلطته الروحية .

إن هذا الارتباط بزعيم روحي واحد ، إنما يدل على ارتباط بمفاهيم العقيدة التي كانت خلفية لكل نشاط حضاري كان يمارسه الناس حسب ميولهم وتقاليدهم . فكانت حضارة هؤلاء الناس وثقافتهم وكان فنهم الذي صنف بحسب الحدود الجغرافية مرة ، أوبحسب الاحقاب التاريخية وعهود السلاطين والملوك مرة أخرى .

ولا ننكر أن التقسيمات الجغرافية لم تكن ثابتة ، والاحقاب التاريخية لم تكن ذات تسلسل واحد ، وأن السلاطين والملوك لم يكونوا هم من صَنع الفن والحضارة .

ومع ذلك فإن من كتب في الفن الاسلامي وقع في خطأ تحديد نسبة هذا الفن ، مما أدى الى الاعتقاد بتنوع هويات هذا الفن حسب تنوع الممالك والملوك .

والشيء الجديد الذي نؤكده هنا ، هو أن هذه الفنون كانت من انتاج وصنع ذلك الانسان الذي تشرب ثقافة واحدة وتوسع فيها ، وكان ولاؤه المطلق والكامل والمستمر الى رب واحد ، كان موئله وملاذه ، وكانت أعماله وابداعاته زلفى له ، يقدمها طواعية بحرية ، فلم يكن من الزام ديني لإنجازها ، كما لم تكن من حدود لشكلها ونوعها .

إن وحدة الولاء هذه ووحدة الهدف هي العامل الاساسي في تحقيق وحدة الفن وفي تفسير غزارته وقوة الابداع فيه :. ..

لقد كان المسجد الحيّز الأول الذي استوعب ابداع الفنان ، وكان يمكن لهذا المسجد أن يبقى كما كان عليه مسجد الرسول في المدينة ؛ سقيفة من جذوع النخيل وفناء مسوراً ، ولكن الاسلام وقد أصبح قاعدة للحضارة ، فإن الناس أخذوا يتسابقون أيضاً الى ربط الاشكال المعمارية والصيغ الفنية بالمفهوم العقائدي الذي أخذ يتنامى في ذهنهم وقلبهم يوماً بعد يوم .

وهكذا تشكلت شخصية معمارية وفنية جديدة ، ترعرعت في رحاب المسجد أولاً ،

ثم لم تلبث أن انتشرت في جميع الاشكال الابداعية كالخط والرقش والتصوير، وفي جميع الاشكال المعمارية، كالمدرسة والقصر والرباط والمشفى والخان..

وإذا امتاز الفن الاسلامي بوحدته، فإنه يمتاز أيضاً بتنوعه، ولسنا نعتقد أن فناً من الفنون في العالم حافظ على شخصيته الواحدة كالفن الاسلامي على الرغم من تنوعه الخصب الذي قدمه بشكل لايجارى.

ويتمثل هذا التنوع في العمارة التي بدت متطرفة في تنوعها حتى أصبح من الممكن الحديث عن طرز ذات أسس معمارية مستقلة.

نرى ذلك عند مقارنة مسجد في أصفهان وآخر في استانبول وثالث في القيروان مثلاً. عندها نرى الفرق شاسعاً جداً في الأسس المعمارية، ولكننا لا نسمح لأنفسنا أبداً بالحديث عن شخصيات فنية مختلفة، ذلك أن الأسس الجمالية تبقى واحدة مهما تنوعت الطرز المعمارية والفنية.

ويبقى ذلك صحيحاً عندما نتحدث عن تنوع الخط العربي، فمع أن عدد أساليب هذا الفن قد تجاوز المئة عدداً، فإن هذا الخط يبقى حاملاً شخصية واحدة لأنه يقوم على استعمال حرف واحد مهما تنوعت أشكال هذا الحرف، فبدا هندسياً كوفياً مرة، أو ليناً نسخياً أو رقعياً أو ديوانياً... مرات أخرى.

ولأن هذه الشخصية الواحدة هي قوام هذا الفن وعماده، فلقد توسعنا في هذا الكتاب عند البحث عن فلسفة الفن الاسلامي، هذا البحث الذي لم يعطه-المنظّرون ومؤرخو الفن الاسلامي حقه الكامل بعد، على الرغم من أهميته البالغة في تحديد هوية الفن الاسلامي، وتحديد أبعاد جماليته المستقلة عن جماليات الفن الأخرى.

ثم أفردنا أكثر من فصل للحديث عن الجامع بأشكاله المعمارية المختلفة وزخارفه الفنية. وتحدثنا عن التصوير التشبيهي وغير التشبيهي الذي نفذ بالألوان أو بأحجار الفسيفساء، أو نفذ على قراطيس المخطوطات، كما تحدثنا عن الفنون التطبيقية المختلفة باختلاف مادة صنعها.

ولقد استفدنا من دراستنا المتنوعة عن الفن الاسلامي في تكوين هذا الكتاب

الموسع، واعتمدنا على الكشوف الأثرية والدراسات التي قدمها علماء مشهورون من أمثال كريزويل ومارسيه وايتنغهاوزن وغرابار وغيرهم، ممن عرضنا أسماءهم وألمحنا الى جهودهم، ثم اعتمدنا في إخراج هذا الكتاب ونشره على الامكانيات التقنية والفنية العالية التي تملكها دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر التي تولت هذا الكتاب واختارت صوره وصار بهذا الشكل الأنيق. وإنني لأقدم خالص الشكر والتقدير للسيد العماد مصطفى طلاس الذي كان له الفضل الأول في ظهور هذا الكتاب الى النور لإيمانه بضرورة إغناء الثقافة العربية بدراسات تراثية أساسية. كما أنني أشكر السيد اللواء إكليل الاتاسي لإشرافه الكامل على حسن انجاز هذا الكتاب. ولن أنسى جهود العميد مروان ديب في تنفيذ الصور ومؤازرته في إخراجها. كما لن أنسى جهود العاملين في دار طلاس الذين قاموا بأعمال التنضيد والطبع بإخلاص وهمة. فإليهم جميعاً شكري وعرفاني.

وبعد فإن هذا الكتاب هو هدية أقدمها الى شريكة حياتي الفنانة المصورة ميسون الجزائري، التي يسرت لي الوقت والتفرغ لإنجاز هذا المؤلف، وشاركتني بحسها الفني المرهف في ترتيبه وتنسيقه. رغم مسؤولياتها وأعبائها.

فإليها أهدي هذا الجهد وفاء،

ومن الله التوفيق.

الدكتور عفيف البهنسي

الفصل الأول

تكوين الفن الإسلامي

- مكانة الفنّ الإسلامي بين الفنون .
- الفنّ العربي قبل الإسلام في اليمن والجزيرة .
- ظهور الإسلام على يد العرب .
- تكوين الفنّ الإسلامي .
- التحولات السياسية وتطور الفنّ الإسلامي .
- انتقال الفنّ الإسلامي .

مكانة الفن الإسلامي بين الفنون

لابد من دراسة مقارنة بين مفهوم الفن في الغرب، هذا المفهوم الذي أصبحنا نتبناه في بلادنا العربية، وبين مفهوم الفن الاسلامي هذا الذي نجهله ونبتعد عنه. ولابد من القول، ان مثل هذه الدراسة لاتعني أبداً أن مقارنتنا هذه تحدد قيماً يتميز فيها مفهوم على آخر، بل إنها تعني إيضاح شخصية كل فن، مما يسعفنا لتحديد موقعنا من هذين الفنين، ولسوف نرى أننا غرباء ومقصرون عن معايشة مراحل الفن العربي والاسلامي، كما أننا قطعنا الصلة بأصول فننا.

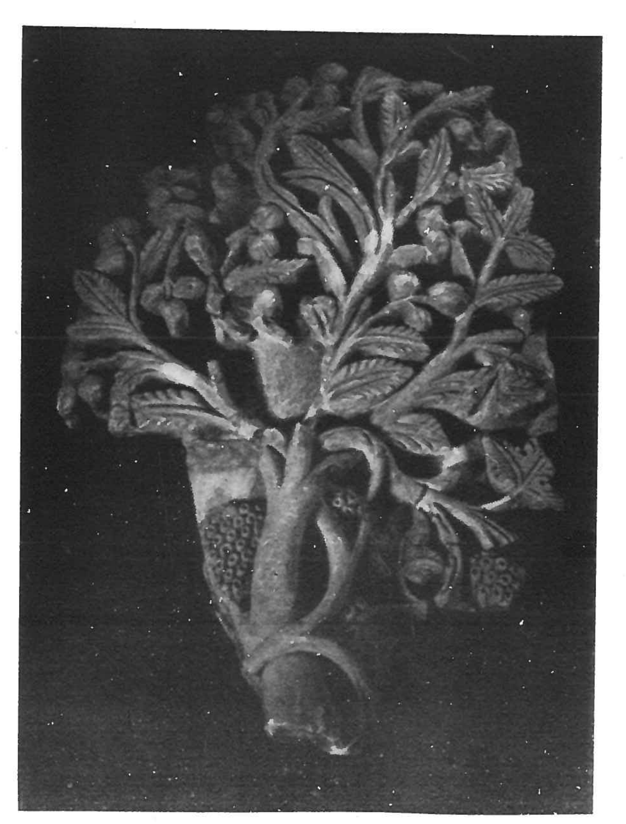
عندما يعالج موضوع الفن الاسلامي فإن المسألة الأساسية التي تتصدى للباحث هي أن شخصية الفن الاسلامي تكونت بسبب المنع، ويتطوع المستشرقون والمثقفون العرب والمسلمون من ورائهم، للتوسع في تحقيق المنع أو في نكرانه. والواقع أن هذا الرأي يعني أن الفن الاسلامي، يعيش منذ وجوده حالة القمع التي تبعده عن التكامل والنضوج، فهو يتضمن ما يلي:

- الاعتقاد ان الفن التشكيلي كما عرفه الغرب في العصر الاغريقي وفي عصر النهضة والباروك وحتى اليوم، هو الصورة الوحيدة المشروعة للفن.

- النظر الى الفن الاسلامي على أنه فن زخرفي لم يرق الى مستوى الصورة الصحيحة للفن بحسب ما توصل اليه الفن الغربي.

- تعليل عدم ظهور الفن التشكيلي كما تم في عصر النهضة الى منع الاسلام للتصوير التشبيهي، مما أفسح المجال لازدهار الرقش العربي المجرد.

١ ــ ابزيم من العاج ــ تركيا (القرن ١٦م ــ مجموعة الصباح) .



٢ ــ زخرفة حجرية اموية من واجهة قصر الحير الغربي ــ سورية ٧٢٤
وتمثل شجرة .

الفن التشكيلي في الغرب ليس الصورة الوحيدة المشروعة للفن

بين الفن الكلاسيكي (الاغريقي الروماني) وبين عصر النهضة في أوربا فترة طويلة من التاريخ، كان الفن فيها مرتبطاً ارتباطاً قوياً بالكنيسة، بل إن الفن في هذه المرحلة فقد جميع خصائصه — كما يعتقد رجال عصر النهضة — لكي يصبح في الشرق البيزنطي عملاً مقدساً يمارس بطقوس خاصة ومفاهيم خاصة، لتمثيل العائلة المقدسة والحواريين بايقونات هي صور رمزية وثابتة وفق نمط معين لايمكن الخروج عنه، وتتصدر هذه الايقونات المقدسة صدر الكنيسة في الايكونوستاز، ويقف أمامها المؤمنون بخشوع، بل أنهم ليعيدونها في كثير من الأحيان، وما حروب (الايكونوكلازم) في القرن الثالث عشر في القسطنطينية إلا مثالاً على الصفة القدسية التي كانت تتمتع بها الصورة في العهود البيزنطية.

أما في الغرب الغوطي، فلم تكن التماثيل التي تزين واجهات الكاتدرائيات لتحمل في بداية الأمر وخلال القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر أية دلالة على شخصية هذه التماثيل، بل كانت هذه المجموعات الحجرية المكررة على الافاريز والأطاريف والاطارات، أشبه بجوقات موسيقية تردد اللحن الالهي المنطلق من مزامير الارغن الضخم الذي يملأ رحاب الكاتدرائية في الداخل.

وعندما قام الفنانون في ايطاليا في القرن الرابع عشر أمثال مازاتشيو وجيوتو وفرانجيليكو بالبحث عن صورة العذراء والمسيح، من خلال الصور المألوفة في فلورنسا، على أن تكون الصورة الأكثر جمالاً وكمالاً، كان ذلك بداية العودة الى مفاهيم الفن الاغريقي الروماني هذه المفاهيم التي تعتبر الطبيعة والانسان خاصة مصدر الجمال والكمال، بل جعلت الآلهة على شاكلة الانسان، ولهذا نادت بفن يقوم على محاكاة الانسان في أحسن مقاييسه الرياضية وأجمل أشكاله وأسمى أخلاقه ومطامحه.

إن رجال عصر النهضة يعتقدون أن الفن قد ابتدأ مع جيوتو ووصل قمته مع ليوناردو وميكل انجلو ورافائيلو، وإن الفن البيزنطي والفن الغوطي لم يكن فناً بالمعنى الصحيح، بل كان زخرفة وتجميلاً للاماكن المقدسة، أو كان لتكريم العذراء والمسيح. واستمرت الدعوة

لالتزام مبادىء هذا الفن الحديث وعدم الانحراف عنها، حتى أن كارافاجيو وضع أسساً راسخة لفن اتباعي جديد يقوم على هذه المبادىء المأخوذة من تجارب وأساليب جميع أعلام عصر النهضة، وانتشرت (الكارافاجيوزية) في أنحاء أوربا على أنها الاتجاه الاكاديمي لعصر النهضة.

وفي عصر الثورة الفرنسية كان رجال الفن من أمثال دافيد المصور ودوكانسي المعمار وكانوفا النحات يدعون الى عودة شاملة الى فن الرومان وهو المصدر الاساسي لفن عصر النهضة، بل كانوا يفرضون ذلك فرضا بقوة السيف والمقصلة.

هذه هي الخصائص الأساسية للفن التشكيلي الغربي، وهو فن قومي مرتبط بجذور الرومانية، وهو فن واقعي مثله الأعلى في الشكل الانساني.

ولكن هل استمرت هذه الخصائص ثابتة في الفن الغربي؟.

الحق أنه لم يلبث عصر النهضة وقد وصل الى قمته في القرن السادس عشر حتى ظهرت النهجية، وظهر بعدها بسرعة فن الباروك والروكوكو. هذه الاتجاهات التي اعتبرها مؤرخوا الفن في الغرب ضلالاً وانحرافاً، بل سقوطاً وانحطاطاً على الرغم أنها استمرت قائمة حتى الثورة الفرنسية، وكان أول ما قامت به الثورة أن نقضت هذه الفنون وهي تقضي على الحكام والسادة الذين احتضنوا هذه الفنون.

ولكن ما ان انتهى عهد الثورة حتى تفجرت الروح الرومانتية وتفتحت أبواب الابداع وظهرت مدارس واتجاهات فنية لاحصر لها، ولم يكن بمقدور الفن الغربي، بمفهومه القديم، أن يظهر ثانية الا عن طريق ثورة جديدة، فكانت الثورة الشيوعية عودة للفن الأوربي التقليدي وان اختلفت أهدافه وموضوعاته.

أما اتجاهات الفن في غربي أوربا وفي أمريكا، فانها مازالت تعاني التشرد بعيداً عن ملامح الفن التقليدية، وان كانت منسجمة تماماً مع التطور الصناعي والاجتماعي ومع المشكلات والتأزمات الحضارية والاجتماعية والنفسية التي يعانيها الغرب الليبرالي.

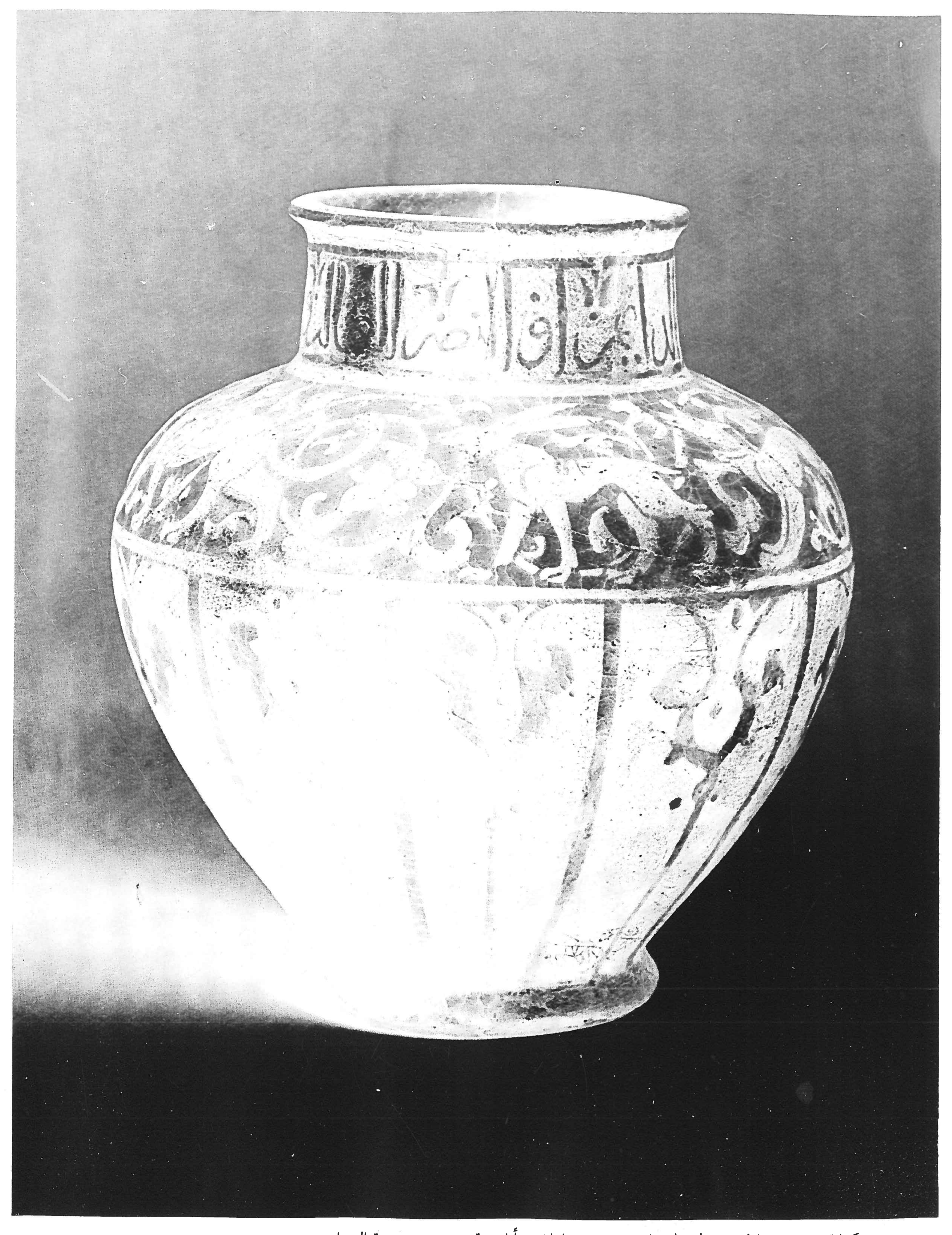
الفن في الغرب إذن، ومن خلال هذا العرض السريع الذي يوضح لنا تكوّنه ومساره، عاش بعيداً عن التأثيرات الفنية الاخرى مستقلاً بذاته ومؤكداً خصائصه بآراء فلاسفته

وعلماء الجمال أو من خلال الثوار والمصلحين. ولم يكن بإمكانه أن يتمرد على هذا الفن الذي اعتبر دائماً مصدر عزته القومية، كما لم يكن من الممكن فرض فنون أخرى على الغرب، لأن تقدمه الحضاري المستمر منذ عصر النهضة، بل وتوسعه الامبريالي والاستعماري والاستيطاني، جعله المؤثر والناشر لذلك الفن الذي انتقل الى أنحاء العالم مع انتقال صادرات الغرب من الآلات والأدوات والأزياء والطرف. وكان انتشار نفوذه معادلاً وموازياً لانتشار نفوذ السلطة السياسية والاقتصادية الغربية في العالم.

خلال هذه الحقبة الطويلة أي بين عصر النهضة وبداية هذا القرن، كانت الفنون في العالم، وخارج نطاق أوربا تسير في اتجاهها القومي الصحيح، فنون ذات أبعاد فكرية وفلسفية وجمالية مستقلة تماماً عن الفن الغربي، ولكن ظروفها لم تكن مواتية كما تم للفن الغربي، فلقد كان الوضع الاجتماعي والاقتصادي في آسيا وافريقيا متخلفاً، لم يسمح للفنون التي تتفتح مع تقدم الحضارة، أن تتطور وتزدهر وتنتشر. وحتى بعد أن تقدمت الحضارة في القارة الآسيوية، فإن النهضة فيها إنما قامت على معطيات غربية في أكثر نواحيها، فلم تظهر الفنون فيها بحلتها الأصلية بل بملامح مستوردة، وهذا ما دفع شعوب تلك القارة أن تنادي ببعث فنونها والعودة اليها ودحض جميع النزعات المستوردة والمفروضة.

إن هذه المجابهة التي نشهد اليوم فصولها تؤكد استقلال الشخصية القومية في الفن، وتوضح يوماً بعد يوم أن الفن الغربي ليس هو مقياس الفنون كلها وليس هو الفن العالمي، وان انتشاره انما تم تبعاً لانتشار النفوذ الغربي في العالم أو انتشار أساليب التعليم الغربية، فجميع كليات الفنون في العالم تقريباً تسير على هدى ما كانت تسير عليه مدرسة الفنون الجميلة في باريز (البوزار)، دون أن يكون في مناهجها فصل واحد لتدريس الفن المحلي التقليدي أو الفن الاسلامي.

ونرى ذلك بجلاء في بلادنا العربية، فمنذ أن تأسست مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام ١٩٠٨ كان اساتذتها من الفرنسيين بل كان مدير الفنون الجميلة فرنسياً وكان الفن الغربي هو موضوع الدراسة.



٣ ــ جرة مع كتابة ورسوم وزخارف. خزف بلون فيروزي مزجج ايران ــ أواخر ق ٦٠ ــ مجموعة الصباح

هل الفن العربي والاسلامي فن زخرفي متخلف عن مفهوم الفن التشكيلي؟

كثيراً ما نظر الى الفن العربي والاسلامي على أنه فن زخرفي سعى المستشرقون في ظل الاستعمار الى رعايته كما لو كان شيئاً طريفاً يحتاج الى الرعاية والمواساة. وهم لا يرون فيها إلا متعة المستغرب الباحث عن الطرفة، والساعي لاكتشاف الغريب عن عالم،دون أن يميز في بداية أمره أنه أمام فن له جذور عميقة وأبعاد فلسفية تحتاج الى المزيد من التعمق والبحث، حتى اذا تبين لبعضهم ذلك عاد لكي ينشر آراءه في فرنسا وأمريكا وقد أصبح كاتباً مرموقاً، موضحاً شخصية هذا الفن التي أثرت في الفن الحديث على الرغم من فارق النفوذ الحضاري بين الغرب والشرق ومعلناً أن بيكاسو نفسه ليس أكثر من فنان تبنى كل تعاليم الفن الاسلامي (E. Delorey: Picasso et L,art musulman).

وعلى الرغم من الدراسات القيمة التي قدمها مؤرخو الفن من أمثال كونل الالماني ومارسيه Marçait الفرنسي وايتنغهاوزن Ettinghausen الامريكي وغيرهم كثير جداً، والتي تدور حول الفن الاسلامي في البلاد العربية وغيرها. فإن قليلاً منهم من عني بالكشف عن أسرار الفن العربي الاسلامي وسعى لتحديد فلسفته، وان كانت محاولات غاييه Gayet ودافين P.D,Avenne القديمة قد أعطت اشارات هامة، على الرغم من سوء الفهم الذي اعترى كثيراً من التحليلات. ويجب أن نشيد بدراسات بشر فارس التي وان كانت محدودة، ولكنها تعطي الدليل على أن الكتابة عن فلسفة الفن الاسلامي تحتاج الى معايشة طويلة والى اهتمام محدد بالكشف عن أسرار هذا الفن.

على أننا في السنوات الأخيرة ابتدأنا نتلقى بعض الدراسات الأكثر فهماً لحقيقة هذا الفن العربي، منها دراسة بريون التي أراد بها الدلالة أن الرقش العربي هو فن مجرد، وهو أساس الفن التجريدي المعاصر، بيد أنه يعود لكي يقول ان الرقش العربي ليس أكثر من فن زخرفي لايحمل شخصية الفنان المستقلة.

ومع أن هربرت ريد وجماعة مدرسة الباوهاوس Bauhaus يؤمنون أن التمييز بين فن زخرفي أو تطبيقي وبين فن تشكيلي، يقوم على تصنيف فاسد، اذ أن جميع هذه النشاطات

تتصف بالابداع وهو شرط العمل الفني ، على أن الآراء الكلاسية في الفن ما زالت تنظر الى الرقش العربي نظرتها الى فن لاقيمة ابداعية فيه ، ولا يرقى الى مستوى الفن التشكيلي في الغرب .

لا شك أن هذه الآراء لاتجد لها اليوم من يؤيدها ، خاصة بعد أن سرت اتجاهات غريبة في الفن خرجت تماماً عن مسار الفن الغربي بأشكاله التقليدية ، وأصبحنا نرى رسيمات هندسية تستعمل الفرجار والمساطر أو المحركات والمغناطيس والاوائل وتسمي نفسها المدرسة البصرية Op. art . كل ذلك لكي تدخل الفن السكوني بطبيعته في نطاق الحركة ، وأصبحنا نرى القمامة وفضلات المعامل وسقط المتاع مادة لتماثيل ولوحات تسمي نفسها (الفن الشعبي) و (الفن الواقعي الجديد) عدا عن الفن التجريدي ، الذي يقوم على مساحات أو خطوط لا معنى لها ولا دلالة إلا الطرافة والجدة .

هذه التحولات المتطرفة في بنية الفن الغربي ، لم تعد تسمح لأي ناقد أو كاتب متسرع أن ينظر الى الفن العربي الاسلامي من خلال مفاهيم الفن الغربي التقليدية ، بل أصبح ينظر اليه من خلال مفاهيم الفن الأولى ، فوجد فيه مظهراً ابداعياً سابقاً لكل الفنون كما يرى بيزومب ، ووجد فيه عالماً ابداعياً مستقلاً يعتمد على أسس نظرية لم تكتشف بعد ، وكانت محاولات بابادوبولو التي لم يسبقه اليها حتى الآن أي باحث ، والتي كشفت عن أسرار المنظور اللولبي في المنمنمات وعن الظل وأشكال الفراغ .

ونحن مازلنا نحاول منذ بداية الستينات تعميق البحث في مفهوم الفن العربي الاسلامي ، ونعتقد أن بحثنا سيستمر ليبقى دليلاً لحركة تأصيل الفن في البلاد العربية والاسلامية عامة .

هل منع الاسلام التصوير أم حافظ على الشخصية الفنية القومية ؟

ان الرأي الذي يردده المستشرقون من أن منع التصوير في الاسلام هو الحائل في ظهور الفن التشكيلي ، قول يعتمد على اعتبار الفن التشكيلي بأشكاله التي ظهر فيها عند

الاغريق أو في عصر النهضة هو الفن المقياس وهو هدف الفنان، ونحن وقد عرضنا الرأي في ذلك، سنحاول النظر في قضية المنع ذاتها وفي ابعادها.

ونلخص رأينا في المنع، من أنه لم يكن قائماً كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول من التصوير بصورة شاملة، وانما هو تعليل لاتجاه الفن الاسلامي ضمن خط جمالي يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة، ويأخذ في الاسلام ابعاداً جديدة تستند ولا شك على المبادىء الروحية الأكثر وضوحاً، وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت الى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني.

ونستطيع أن نؤكد رأينا هذا بأمثلة تستمدها من تطور تاريخ الفن الاسلامي، والتي تبين لنا أن هذا الفن بقي محافظاً على شخصيته، وان التحولات التي رافقته كان لها أسباب طارئة.

فالزخارف التي نعرفها في الفن الاموي والموجودة حتى الآن في القصور الاموية كقصر الحير الشرقي والغربي وقصر المفجر، هي علامة على تمسك العربي في بداية عصر الاسلام ببعض الأسس الفنية القومية، كذلك فإن الصور التشبيهية التي نجدها في هذه القصور وبخاصة في قصير عمرة، نلاحظ فيها سيطرة الروح العربية على قواعد التصوير التي كانت سائدة عند الساسانيين والبيزنطيين والتي هي أيضاً كانت تحويراً شرقياً للفن الكلاسيكي الهلنستي.

هذا التشكل الكاذب الذي وجدنا نظيراً له في تأثيرات الروكوكو على الفن العثماني، لايخفي الشخصية الاصيلة في الفن، بل يوضح لنا قوة هذه الشخصية القادرة على تمثل التأثيرات بسرعة خارقة.

فالمنع في الاسلام انما هو في الحقيقة دعوة الى تثبيت التقاليد المتبعة، وهذا قول الرسول (لاتدخل الملائكة بيتاً فيه تصاوير أو كلاب). أي أن الروح العربية تعاف تلك الطرز والاشكال الغريبة التي كانت تستورد على شكل تماثيل أو صور مطبوعة على أقمشة وستور، مما يفعله التجار القادمون من بلاد الشام أو من بلاد اليمن.

لقد كانت دعوة الرسول العربي ثورة من أجل أصالة الفن، كما كانت هي ثورة من

أجل بعث القيم الروحية القديمة التي ترجع الى اجدادنا الرافدين. وكان ابراهيم الخليل أول رسول ديني دعا الى بعث هذه التقاليد والقيم فاقتدى الرسول به وجعله إمام الموحدين.

إن التماثيل التي كانت تحمل أسماء الآلهة وهي عبارة عن تماثيل حجرية أو برونزية مستوردة من الشام يستعملها الناس كطلاسم ورقى يتبركون بها، ما هي الا منحوتات رومانية أو بيزنطية غريبة في قوامها الفني عن المألوف لدى العرب، وعندما قال الرسول لعائشة وقد وجد ستوراً مستوردة من الشام عليها نقوش تمثل كائنات مجنحة، «اهتكي هذا الستر، يعذب المصورون يوم القيامة». فانما يقصد أولئك الذين صوروا هذه الرسوم بمفاهيمهم الوثنية وبأساليبهم المخالفة بمفاهيم العرب والتوحيد.

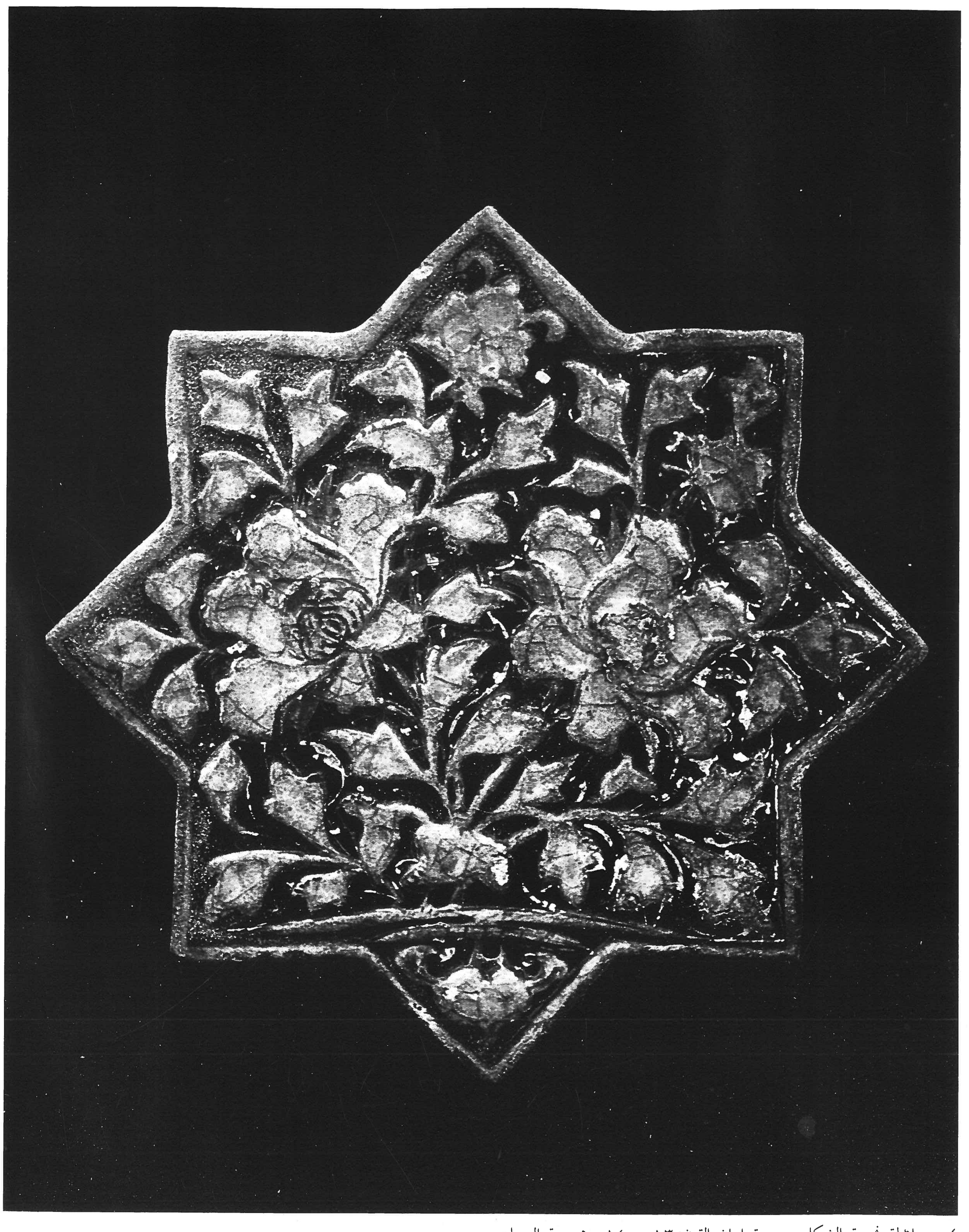
واستمر الاسلام محافظاً على التقاليد الروحية للفن العربي، حتى في فارس التي كانت قد حملت تأثيرات الفن الكلاسيكي في الفن البارتي، فانها لم تلبث أن تبنت تلك الخصائص الروحية في فنها التشبيهي الذي ظهر في المنمنمات، وكان هذا دليلاً قاطعاً على أن الاسلام لم يمنع التصوير وإنما رفض مظاهر التصوير الغريبة، وأراد أن يحافظ على الروح المحلية التي ترفض تلك المظاهر الدخيلة.

إن الأزمة التي يعانيها الفن في الغرب قد تجاوزت أزماته الاقتصادية والاجتماعية، بل لقد عاد الفن الى نقطة الصفر الى العدمية كما يقول هويغ، ولعل أزمة الفن جاءت عن سببين:

أولاً هو تحول الفن عن مفهومه التقليدي الذي يقوم على الواقعية واعتبار الانسان محور الجمال الفني كما هو محور الجمال الطبيعي، والتخبط في مجال البحث عن الطارف والجديد.

ثانياً التعثر في ايجاد مفهوم جديد للفن منسجم مع بنيته القومية وتطورات العصر، ولقد أدى ذلك الى اتجاه الفنانين نحو عالم الفنون الأخرى يأخذون من مظاهرها ويقتبسون من تقاليدها، كما تم بالنسبة لغوغان الذي عاش في تاهيتي، واستمد من تقاليد الحياة والفنون في جزر الاطلسي، وكما تم لفان غوغ الذي تأثر بالفن الياباني وبيكاسو الذي تأثر بالفن الافريقي.

ولعل الفن الاسلامي بمناخه وألوانه وفلسفته، كان أكثر جاذبية عند الفنانين من أمثال دولاكروا وماتيس وبول كلي وغيرهم، ممن رأوا في الشرق؛ الشمس واللون والخط المنساب والمواضيع الغريبة، كل ذلك دون أن يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي، ولكنهم قدموا الدليل على مقدرة الفن العربي والاسلامي على التطور السريع تطوراً متمشياً مع العصر ومع مفهوم الفن الحديث، كما أنهم وضعوا الفنان العربي والاسلامي أمام مسؤولياته في العودة الى تراثه وتقاليده وفنه لكي يقيم عليها أساليب جديدة معاصرة.



٤ ــ بلاطة نجمية الشكل مزججة إيران القرن ١٣ ــ ١٤م مجموعة الصباح .

الفن العربي قبل الإسلام
في اليمن والجزيرة

إذا استثنينا الفنون الرافدية التي شكلت الصفحة الأولى من تاريخ الفن في العالم، وهي فنون عربية أوجدها أسلافنا عبر القرون الى جانب الفنون المصرية، فإننا سنطرح سؤالنا محصوراً بالعرب في الجزيرة في اليمن السعيد، حيث العرب الذين سبقوا الاسلام ثم انشأوه، وصارت لهم حضارة واسعة غطت نصف العالم، هؤلاء العرب، هل كانت لهم حضارة؟ هل كان لهم فن سابق لظهور الاسلام وازدهاره؟

نادراً ما تجيب الشواهد والكتب على هذا السؤال، ولكن هذا لايعني أن الفن كان معدوماً، بل لعله كان شائعاً معروفاً في صيغته المجردة الزخرفية، أو في صيغته التشبيهية القريبة من الواقع. وكما هو شأن الفن الاغريقي الذي انعدمت شواهده الأولى على الرغم من كماله وقوة انتشاره، فإن المؤرخين والشعراء والفلاسفة الإغريق قد نقلوا أخبار هذا الفن الرائع مما تؤكده النسخ الرومانية التي عثر عليها خلال القرنين الأخيرين. كذلك أمر الفن العربي قبل الاسلام، نلملم أخباره من ثنيات الكتب وتضمينات القصائد والأحاديث، أو من خلال بعض الشواهد الأثرية التي تكتشف ببطء يوماً بعد يوم، أو من خلال الاسناد الهامة التي تتكشف وتنشر تباعاً.

في كتاب «الاكليل» للهمداني، أنه كان أمام قصر أحد ملوك اليمن حائط فيه بلاطة نقش عليها رسم الشمس والهلال، وفي قصر آخر صور جدارية تمثل فرساناً مدججين بالسلاح وأنواعاً من الحيوانات المفترسة كالثعالب والأسود والفيلة.

ومن المؤكد أنه لم يكن لدى العرب ثمة صور منفصلة، كما أصبح شائعاً في الغرب منذ القرن الثاني عشر، ولكن لابأس أن نذكر صورة تمثل يوسف عليه السلام وهو عريان في

الجب رسمها الكتامي. كما أن صور الكعبة الداخلية، كانت على ما يذكر، مرسومة على ألواح نصف اسطوانية بعضها يمثل السيد المسيح، لم يأمر الرسول بمسحها.

على أن التصوير كان شائعاً على القماش والثياب والستور، واذا كانت هذه الرسوم دليلاً على مستوى التصوير والنحت قبل الاسلام، فإن ثمة تماثيل خالصة جعلت اصناماً، وكانت من مستلزمات العبادة الجاهلية الوثنية، كانت وافرة، حتى أن بعض العرب كانوا يتخذون لأنفسهم اصناماً خاصة في دورهم، يتقربون منها، وذلك عدا الاصنام التي كانت حول الكعبة، ولقد كان منها يوم فتح مكة ثلاثمائة وستون صنماً، على ما رواه البخاري والمؤرخون.

ولقد كانت هذه الأصنام من إنتاج العرب أنفسهم، وهي ذات أسماء كثيرة منها العزى ومنها الهبل وكانت تمثالاً بشرياً من عقيق أحمر مكسور اليد اليمنى، ثم جعلوا له يداً من ذهب، ومنها ود وهو تمثال رجل عظيم الشأن عليه حلتان وسيف وبيده حربة.

ولقد عثر في سورية (تدمر) وفي شمال العراق منطقة (الحضر)، على آثار عربية جاهلية ترجع الى ما قبل الاسلام أو تعاصر ظهوره، منها لوح من النحت البارز يمثل العزي واللاة ومناة، اكتشف عام ١٩٥٤، وهذه الأصنام تمثل أشهر آلهات الجاهلية، ولقد ذكرت في القرآن الكريم «أرأيتم اللاة والعزى». ثم «ومناة الثالثة الأخرى».

وفي بلاد اليمن روى الهمداني أن قصر غمدان كان مزيناً بتماثيل خيل وفرسان وبغال وجمال محفورة جميعها من المرمر. ولا يزال بعضها موجود على مدخل نفق ملحق بقصر بلقيس في مأرب.

وثمة صور تحدث عنها الهمداني أيضاً، كانت تزين قصر ناعط، وكانت تمثل حياة أصحاب القصر، كما تمثل الصيد، حيث البزاة تنقض على الأرانب وعلى أسراب الظباء التي ترد الماء.

وفي معجم البلدان لياقوت، أنه لما بني قصر غمدان في اليمن، جعل البناة في أعلاه مجلساً من الرخام الملّون، وصيروا على كل ركن من أركانه تمثال أسد من شبه كأعظم ما يكون الأسد، فكانت الريح اذا هبّت الى ناحية تمثال من تلك التماثيل دخلت من خلفه،

وخرجت من فيه، فيسمع له زئير كزئير السباع، ولقد اتفق هذا الوصف مع ما جاء في وصف الهمداني الذي يقول في معرض وصفه لقصر غمدان:

يسمو الى كبد السماء مصعداً عشرين سقفاً سمكها لا يقتصر
ومن السحاب معصب بعمامة ومن الرخام منطّق ومؤزر
ولكل ركن رأس نسر طائر أو رأس ليث من نحاس يزأر

ويضيف الهمداني قائلاً: «انه كان عشرين سقفاً بعضها فوق بعض، بين كل سقفين عشرة أذرع، وغرفته العليا مسقوفة برخامة واحدة شفافة، يدرك من خلالها طير السماء، وتطل من زواياه الأربعة تماثيل لأربعة أسود من نحاس مجوف، إذا هبت الريح سمع لها صوت كالزئير».

وعدا هذا القصر الذي أنشىء في القرن الأول الميلادي كان قصر ناعط وارتفاع أعمدته يزيد عن عشرين ذراعاً، وجدرانه مغطاة بالصور والنقوش. ثم قصر الهجر وقصر القشيب.

وكانت هذه المصادر هي الوحيدة التي تفيد في التعرف عن واقع الفن في الجزيرة العربية قبل الاسلام، بيد أن نصيب الكشوف الأثرية هام جداً في تعريفنا بالفن العربي قبل الاسلام. ولعل بعثة نيبور من كوبنهاجن عام ١٧٦١ كانت أول رحلة استكشافية، ثم جاء ولستد الانكليزي ١٨٣٤ ليكتشف «حصن الغراب» قرب بلدة بير علي شرقي بالحاف، وفيها عثر على أطول نقش كامل، كما اكتشف موقع «نقب الهجر» غربي وادي «ميفعة». وقام كثير من الرحالة بزيارة اليمن بحثاً عن النقوش، مثل ارنو الفرنسي وهاليفي وغلاسر النمساوي، ومن أهم تلك الكشوف نقش «صرواح» العظيم الذي عرف بنقش النصر. وقد قامت بعثات عربية بزيارة اليمن تضم علماء أمثال سليمان جزين وخليل يحيى نامي ونزيه مؤيد العظم ومحمد توفيق أحمد فخري.

على أن الحفريات المنهجية التي قامت بها البعثة الأمريكية برئاسة ويندل فيلييس في

«قتبان» و «شبوة» ومعبد مأرب عاصمة سبأ ١٩٥١ ، كانت سبيلاً الى كشف المزيد من الشواهد والمزيد من المعلومات عن الفن العربي في اليمن قبل الاسلام.

لقد قامت بعثة «مؤسسة دراسة الانسان» الأمريكية منذ عام ١٩٥٠ بالتنقيب في منطقة «هجر كحلان» في «بيجان» وتبين أن هذا الموقع كان موقع «تمنع» عاصمة قتبان. ويعود الاستيطان في هذا الموقع الى القرن العاشر أو الحادي عشر، وقد ازدهرت قتبان بين القرنين الرابع والثاني ق. م وفي عهد المكرب (الملك)، تمت أعمال عمرانية ومعمارية واسعة، وفي القرن الأول ق. م نرى نقوداً تحمل اسم قصر «حريب» قصر ود إل غيلان. وقد أحرقت تمنع حوالي عام ٩٠ ـــ ١٠٠ ميلادية، وكانت تمنع مركزاً تجارياً هاما وعثر على نصب عليه كتابات تنظم التجارة في «شمر» سوق تمنع.

وقبل أن تباشر البعثة الأمريكية أعمال التنقيب المنهجية، كان الاعتقاد السائد أن آثار قتبان وسبأ ومعيان وحضرموت ترجع الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، ولكن بعد تنفيذ هذه التنقيبات وبعد دراسة جدية للمعطيات الأثرية، تبين أن عمر الأطلال والكتابات التذكارية، لم يتجاوز قبل الميلاد.

إن الظروف المناخية الصعبة وندرة الأمطار، جعل الحياة صعبة في اليمن، ولكن عندما يتسنى للقبائل أن تنظم السدود والأقنية، فإن الزراعة تكون السبب الأول والهام لاستقرار الانسان ولاقامة حضارة تأخذ مكانها في الظهور والازدهار. ومأرب العاصمة السبأية إنما ازدهرت بفعل السد العظيم الذي انشىء فيها، فلقد كان هذا السد الذي يبدو طرفاه الصخريان قائمين حتى اليوم، سبباً في خلق نطاق من الزراعة يحيط بهذه المدينة.

ويعتبر هذا السد من أهم المنجزات الزراعية في اليمن، وكان يؤدي غرضين، غرض تخزيني إذ يتم تصريف المياه من فتحتين حسب الحاجة، وغرض آخر لرفع مستوى المياه الى خمسة أمتار لري الأراضي العالية. ولقد انفجر السد عام ٥٤٢ كما تبين لغلاوزر وذلك بسبب تآكله مع الأيام. ولقد اكتشفت البعثة الأمريكية في قتبان قناة رئيسية طويلة المدى تجمع مياه السيول ولها مصارف توزع المياه بواسطة جداول فرعية، مشكلة شبكة ري

رائعة. ولقد أنشئت هذه القناة في القرن الخامس قبل الميلاد، وبقيت صالحة للاستخدام حتى القرن الأول الميلادي.

ومن الناحية الاقتصادية، فإن اليمن تؤلف منطقة مرور من الهند الى البحر الأبيض المتوسط، فلقد كانت البضائع ترد من الهند الى حضرموت مباشرة، ثم تجتاز المراكز العربية في الجنوب عن طريق القوافل، إلى أن تصل غزة والى البحر الأبيض المتوسط. بعد أن تكون قد مرت بالمدن القديمة في جنوبي غربي الجزيرة العربية.

وبفضل هذا الطريق التجاري، نمت في ذلك العصر مدن مثل «ديدان» و «لحيان» و «البتراء». وتمتاز البتراء بمنشآتها وقبورها الصخرية التي ماتزال قائمة حتى الآن مع نظائرها في «مدائن صالح» و «حجر». ولقد عثر في «حريبة» على تمثال كبير قريب من الاسلوب المصري. وفي واحة «تيماء» كان الملك الرافدي زابونيد، قد شيّد قصراً عام ٥٤٢ ق. م. والآثار القائمة الآن مازالت موضع دراسة لتحديد تاريخها وهويتها، ويحفل جنوب الجزيرة العربية بكثير من الأوابد وروائع الفن، ولقد حملت هذه الآثار طابعاً مختلفاً فيه بعض التأثيرات والقرابات الفارسية والهلنستية والنبطية.

ولقد عثر على العديد من المقابر التي جردت مع الأسف من كنوزها. أما المعابد فلقد كانت تقع خارج المدن وأكثرها يقوم على مرتفعات تشرف على مناطق زراعية مروية، وثمة مقبرة قريبة من المعبد. ولأن الماء كان أعظم عطاء تقدمه الآلهة فلقد كانت بركة ماء تسبق الهيكل. ولقد تبين للمنقبين عن معبد مأرب أن الماء كان يسيل من أعلى باب المعبد بخيط رفيع، وهكذا فإن المتعبدين كانوا يرتشفون من الماء عند مرورهم لارواء عطشهم. وكانت أقدم المعابد في مأرب وصرواح محاطة بسور واسع بيضي الشكل تقريباً، وكان الباب مسبوقاً بصحن مربع ومحاطاً برواق ذي أعمدة، ويحوي في مركزه فسقية وفي جبهة البناء يقوم صف من العضادات المؤلفة من حجر واحد، خالية من التيجان تحمل طبانات ثقيلة من الحجر، ولقد كشفت التنقيبات عن زخرفة رواق معّمد في مأرب ذي نوافذ كاذبة مزينة بعصيات وصدفيات مسننة، مما تراه في جميع عمارات جنوب البلاد العربية.

ويبلغ عدد جدران هذه الأسوار البيضية، خمسة أمتار في القاعدة. وهي مؤلفة من حاجزين

من الحجر الضخم المنحوت، متصلين ببعضهما من مكان الى آخر بواسطة جدران معترضة مبنية من الحجارة الغشيمة البركانية. ومن الممكن الاعتقاد حسب المعلومات الواردة في الكتابات أن هذه المنشأة تتضمن طريقة لسد مياه الأمطار، مما يفسر خيط الماء الساقط بصورة مستمرة من ساكف مدخل المعبد.

والمعابد مستطيلة الشكل، وهي تتضمن دائماً أروقة وبركة، وأما الزخرفة فهي مؤلفة في العصر الماضي من مختلف الأشكال العصيّة والصدفية، وفي العصر الهلنستي فإننا نرى تبنياً محلياً للتيجان الكورنثية المورقة بالأقنثة ويشهد على وجود تأثير الفن البزنطي تاج منحوت يمثل مشهد صيد. والحيوانات التي تمثل الآلهة هي الثور والتيس البري. كذلك فإن تنميط هذه التماثيل يقدم لنا نموذجاً متكاملاً للزخرفة المعمارية المشكلة من أفاريز ذات رؤوس مزدوجة وتيوس قائمة حيث تبدو أجسامها جانبياً في زوايا التيجان. وتزين التيوس الواقفة أو المستلقية المنحوتة نافراً أو كاملاً كتابات مقدمة من الآلهة.

وابتداء من بداية القرن الأول قبل الميلاد بدأت بالظهور زخرفات التشبيك الكرمي المستمد من الفن الهلنستي والروماني في الشرق الأدنى، وهي مؤلفة من عروق بسيطة مع طيور وأشخاص صغيرة. ثم أخذت في القرن الرابع اسلوباً أكثر زخرفية مع خلفية محفورة حول العناصر الزخرفية المعالجة بصورة مسطحة. ونرى ذلك على البلاطات المنقوشة وعلى الجدران العمودية وعلى العضادات والأبواب المرمرية الثقيلة. ولقد اكتشفت جبهة واحدة فقط كان يشغلها في المركز جذع تمثال آلهة عارية، تخرج من حزمة أوراق الكرمة والعناقيد، وفي الزوايا صورة تشبه تلك المنقوشة على بركة معبد بعلبك في لبنان، وهي تمثل تنيناً بحرياً له رقبة سمكة وجسم فهد، وقد أخضعه طفل صغير عار. وتتعلق هذه الصورة باسطورة ديونزيوس وأتاغا تيس، ولعل الديانة في جنوب البلاد العربية قد تشابهت مع الديانة الشمالية.

وأكثر القطع الفنية الخاصة باليمن والمعروفة حتى الآن كانت موجودة في المعابد أو المدافن المجاورة للقصر، وهي محاريب أو أصنام أو صور متعبدين أو أنصاب حجرية نقشت عليها وجوه بدائية التشكيل، وأحياناً يكتفى برسم العيون دون الوجه، وثمة أقنعة من

الحجر أو تماثيل مستقلة أو نصفية، أو تماثيل صغيرة تمثل هيئات بشرية واقفة أو جالسة، ولكن الذراعين مبسوطان دائماً الى الأمام بحركة استعطافية. وهناك رؤوس منحوتة متوضعة على قاعدة حجرية ورؤوس أخرى كبيرة مغروسة ينقش الفنان اسم المتعبد المؤمن. ومع أن التماثيل البرونزية ليست كثيرة، فإن ما عثر عليه إنما سكب من برونز أعيد صهره، ونراه كتلة واحدة مع القاعدة التي نقشت عليها أيضاً كتابات التقديم. وفي حفريات «تمنع» عثر على أحد هذه التماثيل التي تمثل آلهة على شكل امرأة جالسة وقد عصبت رأسها وقبضت يدها على شيء ما، ويرجع هذا التمثال الى القرن الميلادي الأول، وتقترب من الأسلوب البارثي. ونسطتيع أن نضيف الى هذه التماثيل، أنصاباً من المرمر تنهض على قواعد منقوشة باسم صاحب التقدمة. وخطوطها لينة تارة منكسرة أخرى أو مستطيلة، ويفترض أن هذه الأنصاب تمثل الرب والربة، وبعض هذه الأنصاب مزدان برسوم نافرة أو مجسمة.

وكانت جدران المعبد مكسوة بألواح من الحجر والبرونز تحمل كتابات التقديم وأحياناً يرافق هذه الكتابات رسوم نافرة، تمثل أحياناً ربة واقفة أو جالسة بين متعبدين اثنين، أو تمثل متعبداً في أحد مشاهد حياته، مستعطفاً الآلهة لشفائه من مرضه أو مقدماً له الأضاحي من عصفور أو جمل أو عبد من العبيد. ومن الممكن أن لا تقدم هذه الأضاحي الا على شكل رموز، أو هي تمثل جمالاً أو خيولاً من الحجر أو البرونز.

والمذابح هي مناضد لتقديم الخمر المقدس، حيث يسيل هذا الخمر من فوهة على شكل كائن يمثل الآلهة أو هي مناضد للبخور. أما المباخر فكانت مجرد أوعية مكعبة ذات قوائم أربعة، ثم أصبحت على شكل مكعبٍ محمولٍ على قائمة بشكل هرمي مزين بالهلال والقرص. رِمز الشمس والقمر.

وثمة مجموعات من الأواني المرمرية، صحون وأكواب وقدر عثر عليها وتعطينا فكرة عن الفنون التطبيقية.

وتزين واجهات مساكن السادة بلوح منحوت مثبت فوق الباب، وفي مركز اللوح ينقش اسم صاحب المسكن، ويزين هذا اللوح أحياناً بصور حيوانية جانبية.

ولقد عثر في «تمنع» أثناء الحفريات الجارية على تمثال من البرونز يمثل زوجاً من الأسود وقف عليهما طفل عار، وكان هذا التمثال يزين واجهة بيت من البيوت.

ولم يبق من القصور أي أثر، على أن الهمداني كان قد وصف لنا هذه القصور.

وفي مأرب ما زالت بعض الأعمدة تذكرنا بقصر ملوك سبأ وقد يكون هذا القصر أحد تلك القصور التي وصف الهمداني أعمدتها.

ولقد تم رفع بعض بقايا العروش الحجرية ذات القوائم التي تشابه قوائم الوحوش، واذا أضفنا هذه البقايا لبقايا ما زالت محفوظة في متحف استامبول، ذات الزخرفة المماثلة، مع الارتكاز على شكل العرش الالهي المنقوش تحت أحد العروش في اكسوم (الحبشة)، فإننا نحصل على شكل يتكون من عرش حجري ذي قاعدة. ويقتضي أن نتصوره موضوعاً تحت مظلة محمولة على أعمدة كتلك التي وصفها الهمداني. وبعض أجزاء هذه العروش هي من الحجر غير المشذب كما لو أنها معدة لكي تكسى بألواح الذهب. ومن المحتمل أن الكسوة المذهبة والتكوينات كانت تزيد العروش روعة. ويصف ديودور الصقلي أثاث القصر فيقول:

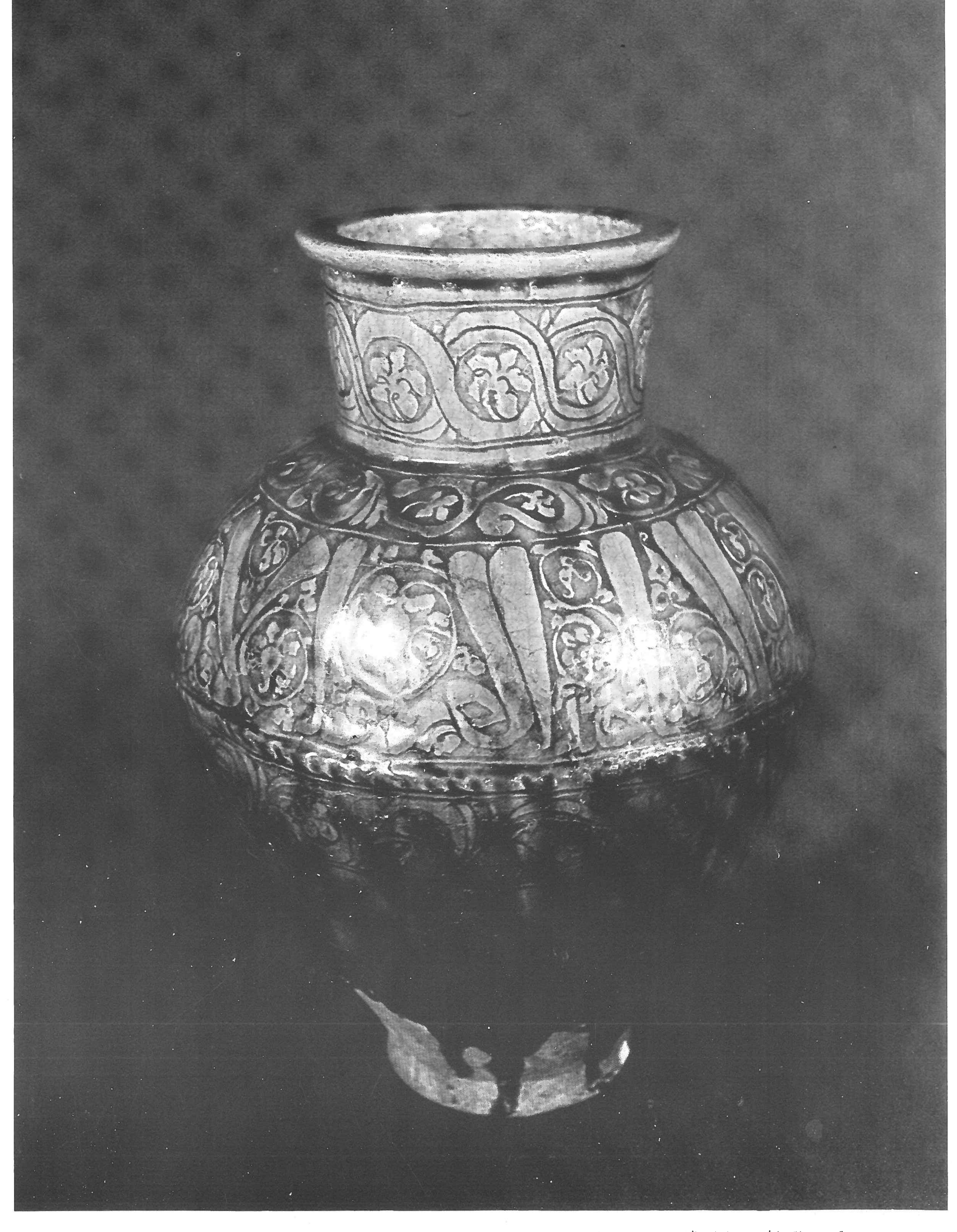
«لديهم أسرّة ومقاعد ذات قوائم ثلاثة من الفضة، ولديهم منصات على أعمدة عالية بعضها مذهب وبعضها الآخر مزين بتيجان ذات أشكال مفضفضة».

ولقد ترك لنا الهمداني كما ذكرنا وصفاً لقصر ملوك سبأ وذي ريدان في صنعاء وهو قصر غمدان، وكان مؤلفاً من عشرين طابقاً عالياً يؤكد براعة السبأيين في العمارة، ذلك أنهم أنجزوا روائع مبنية بالحجارة عدا الطين. وتؤكد بعض الكتابات التي عثر عليها، أن الملك «آل شرح يحصب» (٨٥م) قد أضاف الى السطح الأخير غرفة هي مغطاة ببلاطات مرمرية شفافة، حتى أن الملك كان يستطيع أن يميّز من سريره أنواع الطيور التي كانت تمر. وكانت تعلو هذه الغرفة من زواياها الأربعة أربعة تماثيل لأسود فاغرة تزأر بفعل الريح التي تخترقها. الخ.. وكان لهذه الغرف من النوافذ ذات اطارات من الرخام وأبوابها من الأبنوس المفرغ تحجبه ستائر من الحرير. وثمة مرتكز على شكل قبة كان قائماً على بلاطات يحمل مصباحاً حيث كان يمكن رؤية وميضه من أعالي الجبال المحيطة، ومن هذه الأشياء لدينا بعض البقايا كجزء من أسد برونزي موجود في متحف كمبردج، وجزء آخر في

اللوفر، وثمة بقايا باب مرمري ثقيل مزين بعروق منحوتة وبرصائع تحمل رسم رأس خرافي.

ولم يبق أي أثر من الكنائس التي انشئت في القرن السادس من قبل الحميريين أو من قبل الأحباش الذين نزحوا هرباً من مواطنيهم الذين دانوا باليهودية، ذلك أن اليهود والفرس كانوا قد أحرقوها وأتوا عليها جميعاً.

ان الاكتشاف الهام الذي قامت به بعثة وطنية سعودية في موقع الفاو في العربية السعودية واكتشاف مدينة «قرية» التي تأكد أنها كانت عاصمة كندة، قد أبانت عن وجود حاضرة مزدهرة بين القرن الثاني قبل الميلاد والقرن الخامس الميلادي، ومن الممكن أن يكون لها نظائر. ولقد تبين من خلال الطراز المعماري في السوق والقصر والمعبد ومن خلال القطع الفنية والفخار والمسكوكات، أن هذه الحاضرة كانت عربية الطابع ولكنها تفاعلت مع الفنون المعاصرة الكلاسية والفارسية.



٥ ـــ جرة مزججة مزخرفة بالحز ـــ إيران القرن ١٢ ـــ ١٣م مجموعة الصباح .

ظهور الإسلام على يد العرب

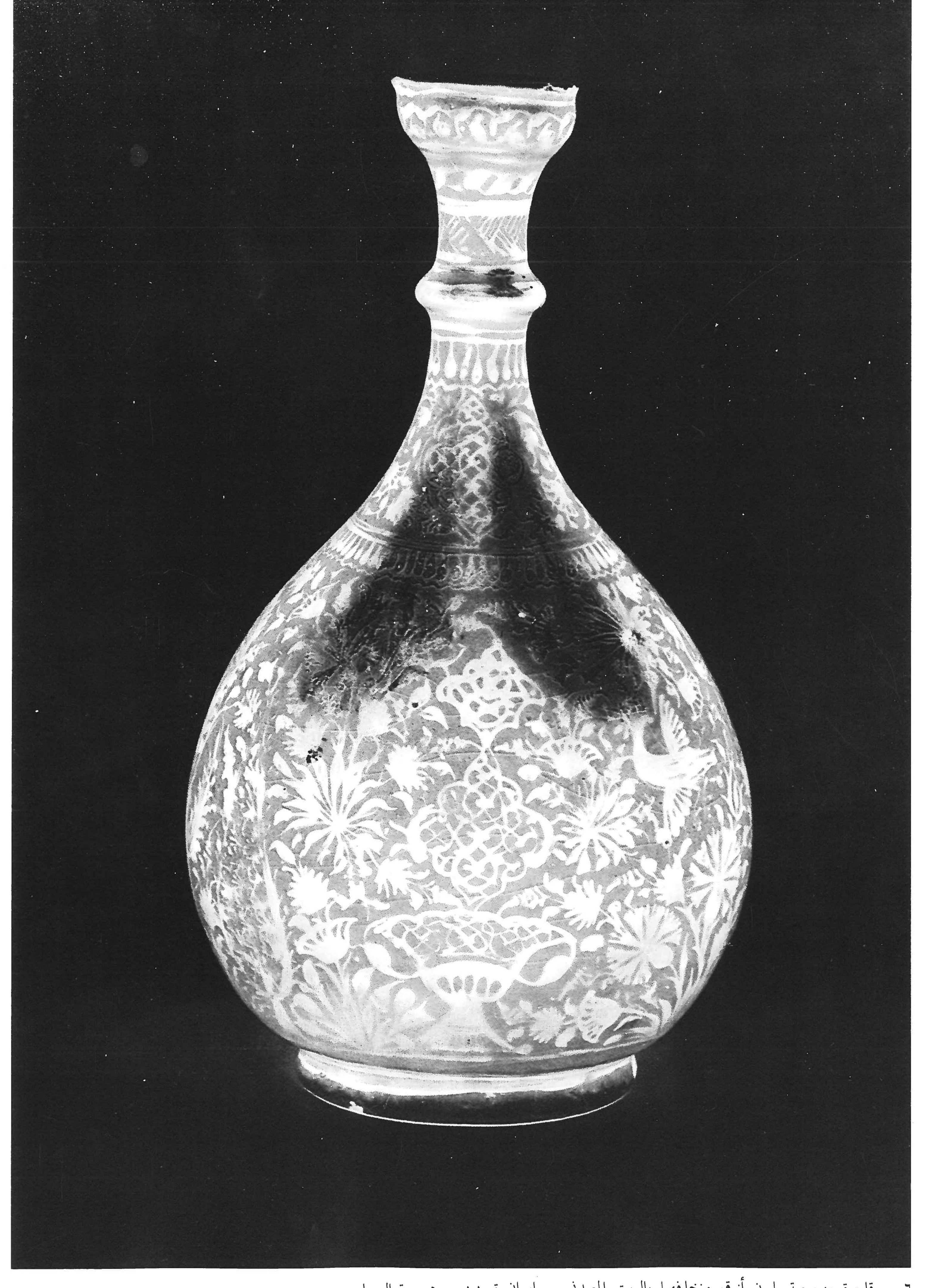
إذا مرت الأمة العربية بمراحل حضارية بارزة منذ بداية التاريخ، وكانت بذلك قدوة راقية لتقدم الانسانية فيما بعد، فإن المرحلة العربية الاسلامية تبقى ذروة لانظير لها في تاريخ الذروات الحضارية كما أنها اعطت الدليل من جديد على قدرة البعث في الأمة العربية، هذه القدرة التي تستمدها من معنى المصير، وبرهنت على قدرة التجدد. فلقد انطلق الاسلام من بقعة الأرض العربية كان العرب قد ولوا منها مهاجرين لظروفها المناخية الصعبة، ولم يبق فيها الا ذوو البداوة الذين آثروا الصبر على الحر والقر والجوع في سبيل البقاء في أرضهم يتنقلون وراء الكلأ والغيث. ثم دعا محمد (ﷺ) الى الاسلام، وعبادة الله الواحد مبدع الكون وخالق الموجدات، وقام بتنظيم علاقات الناس مع بعضهم ومع لله. وفي السنة العاشرة للهجرة مرض الرسول وتوفي في الثامن من حزيران عام ٦٣٢. ويخلفه من بعده ابو بكر الصديق (٦٣٢ ـ ٦٣٤) ثم عمر بن الخطاب (٦٣٤ ـ ٦٤٤) ومن بعده عثمان بن عفان (٦٤٤ ـ ٦٥٦) وأخيراً علي بن ابي طالب (٦٥٦ ـ ٦٦١) من الخلفاء الراشدين. ثم تقوم الدولة الأموية في دمشق (٦٦١ ـ ٧٢٠) وتعقبها الخلافة العباسية في بغداد (٧٢٠ ـ ١٢٥٨).

وتوسع الاسلام متخطياً حدود الجزيرة الى بلاد الشام التي فتحها خالد بن الوليد عام ٦٣٥. وفي نفس الوقت كان سعد بن ابي وقاص يفتح العراق وباقي بلاد الفرس الساسانيين وارمينية ٦٤٠. ثم تابع غيره الفتوح حتى وصل الى بلاد القفقاس وبلغ أبواب الهند. كذلك كان عمرو بن العاص يفتح بلاد وادي النيل وطرابلس وبرقة في عهد عمر. وكان العرب في فتوحاتهم يهدفون الى تمتين علاقاتهم مع الشعوب المغلوبة ولم يكن هدفهم

القضاء على خصومهم، فلقد كانت تحدوهم رسالة انسانية جليلة وهي توسيع نطاق الحضارة تحت راية مثلهم الأعلى في الاسلام.

وفي عهد الخلافة الأموية وصلت الجيوش العربية الى المحيط الاطلسي ثم دخلت اسبانيا (٧١٢) كما دخلت جنوبي فرنسا.

وفي أوائل القرن الثاني للهجرة أصبح سلطان الاسلام ممتداً من وادي كشمير حتى اسبانيا، مستفيداً من الحضارات التي كانت قائمة على هذه الأرض ولكن لم تلبث أن تكونت حضارة اسلامية ابتعدت أكثر فأكثر عن أي تأثير، وأخذت طابعاً موحداً على الرغم من اختلاف الأمصار. واستمرت هذه الوحدة على الرغم من اختلاف العهود والأدوار.



٦ ــ قارورة مزججة بلون أزرق وزخارفها بالبريق المعدني ــ ايران ق ١١ ــ مجموعة الصباح .

تكوين الفنّ الإسلامي .

انتشر الاسلام في منطقة حضارية ذات تاريخ عريق ، فالفن الرافدي الذي ترك آثاره في منطقة واسعة ، كان قد أثر بصورة واضحة في الفن الفارسي الذي ازدهر مع قوة الدولة ، كذلك تأثر الفن البيزنطي بتقاليد الفن الذي كان زاهراً في آسيا الصغرى وسورية .

وعندما ظهر الاسلام على ساحة كانت مجال امبراطوريتين كبيرتين ، ورث ولا شك تقاليد فن قديم كان قد صنعه أجداد العرب القدماء. على أن الفن الذي نما في عهود متتالية ، وتحت زعامات وطنية أو وافدة ، كان قد صنعه سكان البلاد الأصليون ، فكنيسة أياصوفيا التي تعتبر رائعة الفن البيزنطي ، كان قد ابتكرها معماران من شمالي سورية ، هما انتيموس وترالس ، ولم تكن هذه الآبدة التي اصبحت نموذجاً أصلياً لفن العمارة العثمانية من مخلفات الرومان ، فالملك قسطنطين الذي انشأ بيزنطة عام / ٣١١ / ، لم يحضر معه طراز العمارة ، وأساليب الفن التي كانت شائعة في روما ، ولذلك فان الفن البيزنطي مدين لتقاليد راسخة أورثها بدوره الفن الجديد الناشىء الذي لم يتردد في استرجاع شخصية أصلية ، قام السكان الاصليون مرة بخلق نماذج رائعة بدت كاملة منذ بدايتها ، إن قبة الصخرة والمسجد الأموي الكبير في دمشق ، كانت روائع نادرة ، على الرغم ان السلطة الاسلامية التي انتقلت من حياة البادية الى حياة متقدمة منظمة انتقلت ضمن زمن قصير ، إن هذا يفسر قابلية العربي للتطور السريع في ظل عقيدة حضارية .

ولقد امتدت رقعة الاسلام خارج تلك المنطقة التي حفظت اصولاً عريقة ، وتعايش الاسلام مع حضارات كانت زاهرة ولها جذور متميزة ، ولكن المعالم الاساسية التي كونت الفن في منطقة ولادته ، انتشرت وبقيت راسخة ، وبخاصة لانها كانت لبوساً لائقاً لعقيدة

توحيدية ذات جذور قديمة أيضاً، فالاله (ايل) هو رب السموات والأرض الذي آمن به الاجداد منذ بداية التاريخ.

وانتشر الفن حاملاً ذلك الشكل الموحد وذلك المضمون الثابت بثبات الايمان. لقد كان الشكل هو اللغة التي تعامل بها المسلمون المبدعون، فكلما كان ايمانهم واحداً، كان فنهم أيضاً. ومع أن المنشآت الهامة قد أقيمت لممارسة العبادات أو لتنفيذ فروض معينة، إلا أن فن هذه المنشآت كان ينتمي الى جوهر الايمان بإله واحد، والى مفهوم الانسان عن كون ووجود موحد. وهكذا اتجه الفن للتعبير عن المطلق والمجرد، إنسجاماً مع جوهر الاسلام. مبتعداً عن المحدد والتمثيلي تحاشياً لمضاهاة الله من جهة، وسعياً وراء معاني الله من جهة أخرى.

ولا بد من القول أيضاً ان عاملاً جغرافياً هاماً أسهم في تكوين شخصية الفن الاسلامي. هذا الفن الذي انتشر في منطقة واسعة جداً تمتد من خليج البنغال الى المحيط الاطلسي، ولكنها منطقة ذات مناخ متقارب، مناخ جاف كثير الشمس قليل الامطار نسبياً، فرض شروطه على شكل العمارة والعمران. فالمدينة تكونت متلاحمة، الطرقات فيها ضيقة تحمي المشاة من الشمس والمطر. والبيت ينفتح على فناء كبير هو أشبه بالجنة، فيها الأحواض والبرك والأشجار وأغراس الورود، وينغلق البيت عن الخارج متحاشياً الرياح والشمس والبرد.

ولئن فرض الاسلام شروطه الروحية على الفن، فإن شكلاً اجتماعياً محدداً ونظاماً حياتياً قد تكون بتأثير شكل الفن الجديد ومن مبادىء العقيدة.

وهكذا نستطيع القول ان الفن الاسلامي تكون موحداً بفعل الاصالة الحضارية وفعل العقيدة، وبتأثر العامل الجغرافي، واستمرت وحدة الفن الاسلامي، على الرغم من تعدد أساليبه وغزارة عطائه. بل لقد انتشر هذا الفن مزدهراً خارج أرض الاسلام وخارج نفوذ المسلمين أيضاً.

وما زال انتشار هذا الفن قائماً حتى يومنا هذا، فالفن الحديث نهل من تقاليد الفن الاسلامي بشكل واسع مشكلاً تيارات أساسية. لذلك لم نشأ أن نتحدث عن الفن الاسلامي من خلال المناطق الجغرافية التي نشأ فيها ضمن تلك المنطقة العريضة الواسعة

بسبب وحدة الطبيعة المناخية فيها ولعدم وجود حواجز سياسية حقيقية بين الممالك التي نشأت. ولم نشأ أن تقسم فصول هذا الفن من خلال الممالك، أو من خلال الأسر التي حكمت، لاعتقادنا أن الذي صنع هذا الفن هو الشعب الذي آمن بعقيدة مشتركة، وليست هي السلطة التي كان دورها محصوراً في تشجيع أو إحباط النشاط الفني، ونؤيد مارسيه في قوله: «إن الحدود السياسية وخاصة في البلدان الاسلامية. لم تكن حواجز منيعة، وكذلك الحدود الفنية كانت أقل مناعة أيضاً، ولأن البلاد التي يزدهر فيها الفن الاسلامي هي مقاطعات في نفس الامبراطورية الروحية، أو غرف في مسكن واحد هو دار الاسلام، فقد كانت تربطها علاقات دائمة».

إلا أننا مع ذلك نستعير أسماء الممالك لتمييز مراحل تطور الفن الاسلامي وأشكاله لإن الظروف السياسية لعبت دوراً هاماً في خلق الجو المناسب لازدهار الفن وإغنائه أو لجموده وتخلفه.

وهكذا فإن استعارة اسماء الاقاليم أو أسماء الأسر الحاكمة لم يكن لتمييز شخصيات فنية مختلفة، فالفن الاسلامي ولد موحداً واستمر كذلك دائماً، نرى وحدته واضحة في الشكل والمضمون.

فنحن إذا نظرنا الى صفحة قرآن تركية أو فسقية حجرية اندلسية أو سيف دمشقي أو قماش موصلي أو إبريق نحاسي فارسي، فإننا لن نتردد في نسبتها الى الفن الاسلامي.

ولكن هذه العلاقة بين الفن والاسلام، إذا استمرت في اشكالها المختلفة، فإن إقرار العلاقة بين فلسفة الفن وفلسفة الاسلام يتطلب منا البحث في جمالية الفن الاسلامي، هذه الجمالية التي لم تكن واضحة حتى عهد قريب، وذلك لأن مؤرخي الفن الاسلامي من المستشرقين لم ينظروا الى هذا الفن إلا من خلال جمالية الفن الغربي ولم يعترف أحدهم بوجود أكثر من جمالية في عالم الفن، ونحن نقر بوجود جمالية غربية قامت على قوانين رياضية ومحاكاة الواقع. ولكن الجماليات الأخرى، ومنها الجمالية الاسلامية، تختلف عنها بالنوع وليس بالدرجة كما يعتقد المستشرقون.

وتتجلى هذه الجمالية المتميزة بالوحدة الداخلية للفن الاسلامي، هذه الوحدة التي لايختلف فيها جميع مؤرخي هذا الفن.

التحولات السياسية وتطور الفن الإسلامي

اصطلح المؤرخون على تقسيم عهود التاريخ بحسب تعاقب السلطات والأسر الحاكمة، وذلك لتمييز التحركات السياسية والعسكرية التي تتم بتأثير من هذه الأسر. ولتحديد خصائص التطور الحضاري في هذا العهد.

ويبقى مقبولاً هذا التقسيم في مجال الحديث عن الفن، وبخاصة الفن الاسلامي الذي حمل ملامح متميزة أحياناً، بحسب اختلاف المنطقة الجغرافية واختلاف الشكل السياسي.

ابتدأ الاسلام عام ٦٢١ وتأكد بعد الهجرة ٦٢٢ على يد الرسول العربي محمد بن عبد الله الذي ولد عام ٥٧٠ م، وكانت دعوته قد شملت الجزيرة واليمن. ثم يقضي الرسول ويظهر من بعده الخلفاء الراشدون، ابو بكر الصديق (٦٣٢ ــ ٦٣٤) وعمر بن الخطاب (٦٣٤ ــ ٦٤٤)، وعثمان بن عفان (٦٤٤ ــ ٦٥٦)، وعلي بن ابي طالب (٦٥٦ ــ ٦٦١)، وخلال هذا العهد توسع الاسلام فشمل المناطق التي كان يحكمها الساسانيون والروم. وتفاعل فيها مع الحضارات القائمة.

ومنذ بداية العهد الأموي الذي امتد من عام ٦٦١ الى ٧٥٠ كان الاسلام قد استقر رغم متابعة الفتوح، وابتدأ عهد انشاء الدولة والحضارة الاسلامية منذ عبد الملك بن مروان، وأولاده الذين أقاموا صروح العمارة الاسلامية الأولى، التي قام سكان بلاد الشام بتنفيذها وفق الخصائص المحلية، وكانت مع ذلك بداية تكون فن العمارة الاسلامية والفنون الاخرى.

وعندما ظهر العباسيون وانتقلت الخلافة الى بغداد التي أنشأها الخليفة المنصور.



٧ ـــ كأس من البرونز بزخرفة نافرة وكتابة ــ **أفغانستان** القرن ١١ ــ ١٢م مجموعة الصباح .

والتي استمرت من عام ٧٥٠ الى عام ١٢٥٨ أو الى سامراء التي انشأها المعتصم واستمرت من عام ٨٣٦ الى عام ٨٩٣. حملت الفنون الاسلامية خصائص جديدة انضافت الى الخصائص الأولى.

ولم تكن سلطة الخلافة العباسية شاملة الدولة الاسلامية كلها فمنذ بدايتها وعندما زال حكم الأمويين، كان أحد أفراد هذه الأسرة، وهو عبد الرحمن الداخل قد تمكن من الفرار الى الأندلس، وفيها استطاع أن يؤسس دولة وخلافة اعقبتها أسر حاكمة كالمرابطين والموحدين، واستمرت دولة الاندلس قائمة وممتدة في المغرب حتى سقوط غرناطة عام ١٤٩٢.

كذلك فإن الخليفة المستعصم في بغداد، كان قد اعتمد على الاتراك في دعم سلطته، فأصبحوا بسرعة الحكام الفعليين. ثم أخضعوا الخلفاء لسلطانهم، مما أضعف هيبة الدولة، وأفسح المجال للتجزئة.

ففي القرن التاسع ظهر الطاهريون الذين حكموا من عام (٨٢٠ــ ٨٧٣م) وهم حكام ايرانيون في خراسان، أعلنوا استقلالهم وأسسوا سلالة فارسية. وجاءت من بعدهم السلالة الصفارية ثم جاءت السلالة السامانية، وكانت هذه السلالات من ايران نفسها. على أن ايران الاسلامية، دون أن تنقطع عن الاعتراف بولاية الخليفة قامت بتنظيم شؤونها الخاصة، وكان زعماؤها يفضلون العودة الى تقاليدهم القومية. وهكذا فإن الخلافة وقد انحسرت سلطتها عن هذه المناطق، بقيت محتفظة بسلطتها الدينية. ولما استقر الأمر بالبويهيين في بغداد، لم يسعوا رغم انتسابهم للمذهب الشيعي، الى منازعة العباسيين على حقوقهم الروحية، بل ساسوا بكل حزم سلطة خليفة لم يبق منه إلا الاسم دون أن يشركوه الرأي.

وتم في مصر شبه هذا الانفصال عندما استقل احمد بن طولون في ادارة ولايته.

على أن عودة الأتراك الى الساحة أنهى هذا الوضع الغريب، وقد ساعد في انتصار الأتراك ما كان بين البويهيين من منازعات. ففي عام ١٠٥٥ أصبح التركي طغرل بك من الأسرة السلجوقية سيداً على بغداد، وقبل أن يستولي السلاجقة على بغداد كانوا قد ثبتوا

سلطانهم بقضائهم على مملكتين عند تخوم فارس الشرقية، المملكة الأولى كانت تركية وهي مملكة الغزنويين والاسم يرجع الى عاصمتهم غزنة، والثانية مملكة الغوريين الايرانية، ولم يكن هذا الانتصار الذي تم للسلاجقة على افغانستان وعلى المقاطعات المحيطة، إلا المرحلة الأولى لزحف منتصر جعل منهم سادة الامبراطورية الآسيوية التابعة للخلفاء العباسيين، ثم أوصلتهم الى ارمينيا والى سورية والى الأناضول أي الى قلب العالم البيزنطي. وكان قادة السلاجقة من أمثال طغرل بك وألب أرسلان وملكشاه وبركيارق وسنجر من رجال الحرب الذين لا يعرفون الكلل، وهم أيضاً من المسلمين المؤمنين ومن المدافعين المتحمسين عن السنة والحريصين على العقيدة. ولغيرتهم الدينية أقاموا المساجد والمدارس لتعليم العلوم الدينية، وبهذه الصفة الأخيرة فهم يحتلون مكاناً هاماً في تاريخ الفن الاسلامي.

الى جانب خلافة بغداد التي كانت مجردة من سلطاتها الزمنية وقامت تحت وصاية آل بويه ثم الاتراك، ظهرت خلافة مزاحمة استقرت في مصر هي خلافة الفاطميين وبقيت فيها خلال قرنين من عام ٩٧٣ الى عام ١١٧١م.

انتظم هؤلاء في قوة محاربة أوصلت في بداية القرن العاشر أحد أفراد البيت الشريف الى العرش. وأصبحت أفريقيا (تونس) بعد أن تخلى عنها الأمراء الأغالبة، مقر الخلفاء الفاطميين لمدة ستين سنة يتحفزون منها للانتقال الى وادي النيل.

وقد انشأ الفاطميون في تونس مدينة المهدية الحصينة، ثم انتقلوا الى مصر، حاملين تأثير افريقيا (تونس)، ويبدو ذلك واضحاً في القاهرة، هذه المدينة الفاطمية الناشئة التي أقامها المعز لدين الله الفاطمي قرب الفسطاط.

وفي عام ١١٧١ بعد وفاة نور الدين بن زنكي أنهى السلطان صلاح الدين الأيوبي خلافة الفاطميين. ولقد عرفنا صلاح الدين كخصم عنيد للصليبيين وميزت هذه الصفة بوضوح دوره التاريخي كجندي من جنود الاسلام، ولحماية القاهرة من الغزوات المحتملة، جهز صلاح الدين قاهر الصليبيين هذه المدينة بالمنشآت العسكرية، وبخاصة القلعة المستوحاة من العمارة السورية.

ومن عام ١٢٥٠ الى عام ١٥١٧ حكمت مصر وسورية من قبل المماليك، وهم

قواد عسكريون وجنود مرتزقة، كانوا يتعاقبون بسرعة نتيجة انقلابات القصر والاغتيالات والسلاطين المماليك نوعان، البحريون وهم من أصل تركي حكموا من عام (١٢٥٠ ـــ ١٣٨٢) والبرجيون الشراكسة وحكموا من عام (١٣٨٢ ـــ ١٥١٧). وبالرغم من عدم استقرار حكمهم وبالرغم من طابعهم التعسفي، فلقد حظيت مصر وسورية في عهد المماليك بهدوء حقيقي، وجملت العاصمة الاوابد التي تدهش السائح بوفرتها ورشاقتها.

تشكل فترة القرون الثلاثة (العاشر والحادي عشر والثاني عشر)، مرحلة حاسمة في تطور الفن الاسلامي، هذا الفن الذي حفظ في المرحلة الأولى طابع الفنون السابقة التي كان قد خرج منها ثم انتهى بتخليص نفسه من أصوله. ومن الممكن ولا شك أن نميز دائماً العناصر القديمة التي أعتمد عليها، ولكن يجب علينا معرفة الطابع الجديد الذي فرضته ولقد تأكدت شخصية الفن الاسلامي بصورة لاجدل فيها.

وبنفس الوقت الذي حصل فيه الفن الاسلامي على خصائصه المحضة، أخذ بالتنوع وتفسر الظروف التاريخية أمثلة هذا التنوع.

تعرضت ايران لغزوات ثلاث منذ عام ١٢١٨ من المغول الذين تحمسوا للاسلام فيما بعد وأصبحت سلطانية ومراغة وتبريز مركز نشاط فني واضح، وظهر فن المنمنمات.

وفي الوقت ذاته أي خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر انقسمت دولة الموحدين في الأندلس والمغرب الى أربع دول، بنو نصر في الأندلس، غرناطة والحفصيون في تونس، وبنو عبد الواد في تلمسان، والزيانيون ومنهم بنو مرين الذين حكموا المغرب وعاصمتهم فاس. وكانوا الأكثر ثورة على حماية البلاد وازدهارها.

ثم حل الشريفيون السعديون مكان المرينيين وجعلوا مراكش عاصمتهم ثم جاء بعدهم الشريفيون العلويون ومقرهم مكناس.

وإذا عدنا ثانية الى الشرق الأقصى، لوجدنا التيموريين الذين حكموا فارس قد امتدوا الى الهند وكانت بابر أحد أعقاب تيمورلنك قد احتل الهند عام ١٥٢٦ وكان حفيده (أكبر) الذي أمتد حكمه ١٥٥٦ ـــ ١٦٠٥ وعاصمته أغرا وفتح بورسكري ولقد ازدهر

الفن الاسلامي في عهده وعهد أعقابه. ولكن هذا الفن اتسم فيما بعد بمسحة هندية.

لقد شهدت المرحلتان السابقتان تفكك العالم الاسلامي الضخم، أما المرحلة الثالثة فإنها ستشهد وحدة نسبية تتكون فيه من جديد، أو نشهد تنظيماً سيقسم كل مقاطعات الخلافة القديمة الى عالمين، العالم الايراني والعالم التركي. ولقد تحقق هذا التوازن حول عام ١٥١٥ واستمر حتى العهد الحديث. ففي عام ١٥١٤ أسس الشاه اسماعيل الأول الأسرة الصفوية الايرانية التي حكمت فارس حتى عام ١٧٣٦ وكان عرش الشاه عباس أكثر ازدهاراً فيها. بينما كان الاتراك العثمانيون يجتاحون الاناضول الشرقية عام ١٥١٥ ثم سورية عام ١٥١٦ فمصر عام ١٥١٧ وامتد سلطانهم على الجزيرة العربية. وخلال السنوات التي تلت يمتد الحكم العثماني حتى يصل الى حدود المغرب ناشراً طرازاً فنياً جديداً وعمارة ذات خصائص معينة.

انتقال الفنّ الإسلامي

انتقل الفن الاسلامي بين المشرق والمغرب متوحداً متنوعاً. بيد أن هذا الانتقال تجاوز حدود النطاق الاسلامي لكي يصل الى العالم المسيحي. والفترة التي أتينا على دراستها والتي تدخل في نطاق القرنين الحادي عشر والثاني عشر قد شهدت اخصاب فن الخلفاء للفن الرومي في أوج ازدهاره. ثم أن مراكز الاحتكاك بين الاسلام والمسيحية هي أيضاً مراكز تماس مفيد وتبادل.

وهكذا تبنى الصليبيون فيما بعد أكثر من عادة (اسلامية) ونقلوا معهم من الأرض المقدسة هذه الأقمشة التي أغنت مواضيع مصممي الصور عندنا. كما أصبحت صقلية المسلمة التي أضحت نورمانية وسيلة انتقال الاشكال المعمارية الى الغرب المسيحي، ومنها القوس المنكسر الذي أصبح مألوفاً في كنائسه. كذلك سينقل المستعربون في اسبانيا وحجاج سان جاك رسم وتلوين أقواس قرطبة حتى الى قلب أوفروني.

ان تأثير العمارة الاسلامية الذي بدا واضحاً في العمارة الغربية الرومية والغوطية قد تم عن طريق اسبانيا، حيث حمل الحجاج تأثيرات الموسيقى وتأثيرات العمارة الى غربي فرنسا وحتى اقليم البورغوني ثم انتقلت الى انحاء أخرى من اوربا.

ويكفي أن نرى أبراج الكنائس الرومية ثم الغوطية وقد أخذت شكل المآذن الرباعية التي انتقلت من دمشق عبر شمالي افريقية، كما انتقلت بنفس الطريقة. الأقواس وأركان القباب والعقود المتصالبة والأعمدة المزدوجة والتيجان النباتية، مع الزخرفة العربية الواضحة التي تزيدها رونقاً الكتابة الكوفية، ونرى ذلك واضحاً في أعمدة مواساك وفي باب كنيسة بوي، وفي واجهات كثير من الأبنية في غربي فرنسا. والواقع أن الكتابة العربية استهوت أيضاً الفنانين في عصر النهضة، فنرى ذلك واضحاً على باب كنيسة القديس بطرس في

الفاتيكان وهو باب مؤلف من درفتين وكل درفة مؤلفة من ثلاثة ألواح متوضعة وتحيط الاطارات اللوحين الكبيرين كتابات عربية غير مقروؤة جيداً.

ولقد استعمل الحرف العربي في اغراض الزخرفة والتصوير في الغرب، ولقد كان لونغبرية Longperier أول من لفت الانتباه الى ذلك في دراسته «استخدام الأمم المسيحية الغربية الحروف العربية في الزخرفة» والمنشور في المجلة الاثرية، ثم قام كريستي بنشر مقاله «تطور الزخرفة بالحروف العربية» الذي نشره في مجلة Bur lengton Magazine المجلد ٩٠ — ٩١.

وانتقل تأثير الفن العربي الى ايطاليا، فتأثر فنانو مدرسة توسكانيا في فلورنسا وبيزا وسيينا بالفن الاسلامي، ومنذ القرن الثاني عشر ونحن نجد في ايطاليا وخاصة في اقليم توسكانيا، صحائف النحاس المشغولة في الموصل، وصناديق العاج العربية، والسجاجيد العجمية والتركستانية والأقمشة المخططة المصنوعة في الشام والمخطوطات المنمنمة والنحاس الدمشقي والزجاج والأواني الدمشقية، وانتشرت الاقمشة الاسلامية في ايطاليا وفرنسا والمنسوجات العربية كقماش (الدامسكو) نسبة الى دمشق و (الموصلين) وهو حرير من الموصل أو (البلداكون) حرير بغداد وأقمشة (غرونالدين) من غرناطة وغيرها. والتي تدل اسمائها اللاتينية على مدى انتشارها.

كذلك نرى النماذج الاسلامية للخزف تؤثر في الخزف التوسكاني منذ القرن الثالث عشر، والأقمشة الفاخرة والحريرية والديباج بل والملابس العادية تظهر فيها رسوم مأخوذة من الرسوم المعمولة عن الأقمشة الاسلامية، بل أن صناديق الزفاف نفسها كانت تزين برسوم اسلامية.

ومن أجمل القطع التي كانت قد جلبت من الشرق مع حجّاب أو تجار العصر الوسيط والتي أعطيت الى الكنائس، واستخدمت لتكفين أجسام الشخصيات الدينية أو أضحت أشياء للعبادة باعتباره تحفة ثمينة، القطعة الرائعة الحريرية المزينة بالطواويس المتقابلة المحفوظة بين كنوز سان سرنان في طولوز، ثم الكفن المنسوب خطأ للمسيح في كادوين من مقاطعة بريغور والذي يحمل اسم الخليفة الفاطمي المستعلي الذي حكم من (١٠٩٤ —

١١٠١ م) ومثل ذلك أيضاً الوشاح المنسوب خطأً للقديسة حنة في كاتدرائية آبت وهو قطعة من الطراز من الكتان والحرير صنع لنفس الخليفة وخصص ككثير من هذه القطع لكي يفصل كرداء للاحتفال.

وثمة شك مماثل حول انسجة القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر. فلقد عرفت أوربا في عهد الصليبيين «الداماس» وهو ضرب من «البروكار» تتداخل فيه خيوط من الذهب أو الفضة مع خيوط الحرير. كما عرفت أوربا أيضاً السيوف الدمشقية والنحاسيات الدمشقية (Damasquinés) وكانت تستورد أيضاً قماش الموصلين (Mousseline) من الموصل، على أننا نعلم من جهة أخرى أن صناعة النسيج هي من أقدم الصناعات في دلتا النيل، ومن المحتمل أن تكون هذه الصناعة قد أغنيت بالأصول الصناعية المستوردة من آسيا القريبة.

ولعل من هذا القبيل الأقمشة المطبوعة بواسطة رواسم من الخشب التي عمت في ذلك الوقت واكتشفت في القبور المصرية. كذلك أمر المطرزات الحريرية على أقمشة الكتان. أما الممنسوجات المصنوعة بالنول باستثناء البروكار، وبعضها يحمل سلاطين المماليك، والقطع الحريرية المعدة ولاشك لصناعة الثياب، فهي بصورة عامة أقل غنى من المنسوجات الفاطمية.

وليس من شك في أن خلفاء قرطبة كانت لهم مشاغلهم الرسمية الخاصة بالنسيج شأنهم في ذلك شأن خلفاء بغداد والقاهرة. وتحوي كنيسة سان ايتين دو غورماس بمدينة (صوريا) نقابا من الكتان المطرز بالحرير الملون يحمل اسم هشام الثاني (٩٧٦ــ ١٠١٥ م). على أن اسلوب التزيينات والأشكال الحيوانية المرسومة ضمن ميداليات، يقرب هذه القطعة من مطرزات الفاطميين التي ترتبط هي ذاتها بالتقليد القطبي. وكانت المرية أكثر مراكز صناعة النسيج فعالية في القرن الثاني عشر، وكان يصنع القطيع الحريرية فيها ثمانمائة مشغل.

ويمكننا أن ننسب الى المشاغل الاسبانية المغربية قطعاً من الحرير غالباً ما تكون

خلفيتها حمراء وزخرفتها صفراء أو زرقاء أو خضراء أو بيضاء تتناوب فيها أشرطة من الزهرات الهندسية مع خطوط الكتابة الكوفية واللينة. وأخيراً يبدو أثر اليد العاملة الاسلامية أكيداً في الرايتين اللتين تحملان اسماء أمراء بني مرين والمحفوظتين في كاتدرائية طليطلة. وفيها تؤطر الحواشي الكتابية أهلة متقابلة .

وفي جزيرة صقلية وفي مدينة بلرمو التي كان المسلمون فيها منذ عام ٨٢٧ الى عام ١٠٦١ آثار فنية لا تعود الى عهدهم، بل هي تعود الى عهد الحكام النورمانديين الذين جاؤوا بعد الاسلام. فلقد قام روجر الأول الذي كان شغوفاً بالثقافة الاسلامية باستعمال اللغة العربية التي نرى آثارها واضحة على رداء تتويج روجر الثاني، هذا الرداء المحفوظ في متحف فيينا. ونرى آثاراً أخرى في الكتابات التي وجدت على سقف كنيسة القصر، وعلى مزولة القصر كتابات تحمل دعاء الى الله أن يمد في عمر الحاكم ويؤيد بيارقه، وقد دون التاريخ بالهجري. ولقد ظهر اسم الله والتاريخ الهجري في أماكن مسيحية محضة، مثل شاهدة قبر أم الملك غريزانتي ١١٤٩.

كان الملك وليم الثاني شديد العلاقة بالمسلمين وكان يتكلم العربية، كما يقول ابن جبير. وكانت النساء المسيحيات في بلرمو يخرجن متحجبات ويخضبن أصابعهن بالحناء ويتحدثن بالعربية.

ولقد انشئت الكابلا بلاتينا في بلرمو عام ١١٤٠م وعلى سقفها الخشبي فوق رواقين وفي السقف الذي يقع خارج الحرم، قام المصورون بتصوير موضوعات ملكية باسلوب دنيوي، ولعلهم فعلوا ذلك في الاجزاء السكنية في القصر.

ولقد ظهر الملك جالساً متوجاً وفي يده كأس وأحاط به غلامان. وثمة كتابة عربية «وطيب الأيام والليالي بلا زوال وانتقال» وهي الجملة ذاتها التي كتبت على رداء التتويج المحفوظ في فيينا.

وفي الحشوات القريبة، صور ندماء الملك يعزفون على آلات مختلفة، مع راقصات يتحركن بايقاع وسرعة، وباسلوب شبيه باسلوب سامراء.

ومن أهم المواضيع منظر يمثل رجلين يعزفان على الناي، الى جانب نافورة يتدفق الماء منها من فوهة على شكل فم أسد، وينصب الماء في حوض تخرج من وسطه نافورة مائية، وفي أعلى هذا المشهد تطل سيدتان من غرفة فخمة عربية الطراز.

أما الرداء الملكي الذي تحدثنا عنه فإنه رداء نصف دائري صنع للملك روجر الثاني وزين بأسدين، كل واحد يصرع حيواناً، مع صور أخرى مشابهة هي من المواضيع الملكية عادة، مما نراه في كثير من التحف والمنسوجات الأخرى التي وجدت في القصر أو الكنيسة. ولقد تحدث مونوريه دوفيلارد بتوسع عن هذه الرسوم التي أخذت أصولها من سامراء أو من تونس أو من الاسلوب الفاطمي.

لم ينته الفن الاسلامي في اسبانيا عام ١٤٩٢ بسقوط غرناطة. بل لقد كان على هذا الفن قبل أن يغيب نهائياً أن يترك تأثيراً استمر زهاء قرن من الزمان تحت اسم «الفن المدجن». وتعني الكلمة العربية التي اشتقت منها هذه التسمية، المسلمين الاسبان الذين بقوا على الأرض المسيحية. ولقد استطاع هذا الفن أن يشغل مجالاً متسعاً باضطراد من القرن الثاني عشر وحتى القرن الرابع عشر.

لقد كانت الحضارة الاسلامية شديدة التغلغل في شبه الجزيرة الايبيرية. وفي الواقع ومنذ نهاية القرن الحادي عشر فقد طغت العناصر الاسلامية في زخرفة الكنائس الرومية، ثم اختلطت هذه العناصر فيما بعد في الكنائس الغوطية مع العناصر الوافدة من فرنسا. كما اختلطت في أبنية عصر النهضة مع العناصر الواردة من ايطاليا. وحتى القرن الثامن عشر فان الفن الاسباني الشعبي بقي حاملاً طابعها، حتى أن الطراز المدجن كان يبدو تعبيراً تلقائياً وراسخاً للعبقرية القومية.

إن ظروف نشأة الأعمال المدجنية، وزمان ومكان انتاجها وطابعها الشعبي أو الاسروي، ونسبة العناصر الاسلامية والمسيحية التي تدخل فيها، كل هذا يسمح لنا بتصنيف سنشير اليه باقتضاب مأخوذاً عن د. مانويل غوميز مورينو و أ. لامبير.

لقد ظهر أول فن مدجني شعبي في قشتالة عقب الاستيلاء على طليطلة عام ١٠٨٥ ، فلقدت شهدت المدينة نهوض مجموعة من الكنائس ، كانت تعتبر الى زمن طويل على أنها مستعربة وأنها تنتسب الى المنشآت المبنية من قبل المسيحيين في زمن السيطرة الاسلامية . فكنيسة سان رومان بأقواسها الحدوية وبزخرفتها العربية الملونة هي من أهم الأمثلة على ذلك . ثم تابعت طليطلة أغناء كنائسها بزخرفة خارجية من الآجر ومن الأبراج ذات الشكل المشابه تماماً للمآذن ، ويشترك المظهر المدجني فيها مع العمارة الرومنسية التي انتشرت كما هو معروف في بعض أجزاء اسبانيا حتى زمن متأخر جداً .

وكما هو الأمر في قشتالة القديمة ، فإن المنشآت ذات الطابع المختلط ، الرومنسي — المغربي والتي يغلب عليها احياناً الطابع الاسلامي عن المسيحي ، وقد أعارت عناصرها للتقاليد المحلية تظهر بصورة تلقائية في مقاطعات ليون (سان تيزو في ساهاغن) وأراغون (في كاتدرائية) طرازونة وتيرويل وسرقسطة) . والى جانب هذه الأعمال الشعبية والريفية التي ترجع الى تاريخ غير أكيد في غالب الأحيان ، تقوم منشآت شيدها فنانون مسلمون جاؤوا الى اسبانيا بدعوة من حكام البلاد المستردة . ومن أقدم هذه المنشآت ولاشك الكنيس المنشأ في طليطلة حول عام ١٢٠٠ . والذي تحول الى كنيسة سانت ماري لا بلانش ، وفيها تتقارب الأقواس الحدوية وتيجان الاعمدة الاكانتية بوضوح من فن الموحدين .

وفي قرطبة بنى الفونس الحكيم (١٢٥٢ — ١٢٨٤) في المسجد الأموي الكبير الذي حول للعبادة الكاثوليكية ، الكنيسة الملكية أو كنيسة سان فرناندو التي أعيد ترميمها عام ١٣٧١ من قبل هنري الثاني دوق ترانستامارا وفيها شكل القباب المعرقة يغتني بالمقرنصات وبالزخرفة النباتية التي تذكرنا بفن غرناطة المعاصر .

ومن أشهر هذه المنشآت الاميرية ، القصر في اشبيلية ، الذي انشىء عام ١٣٤٥ من قبل بطرس القاسي على نفس موقع القصر القديم الذي أنشأه الحكام المسلمون في القرن الحادي عشر والثاني عشر ، وحسب مخططه جزئياً . ورغم ان هذا القصر الاندلسي قد رمم كلياً في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر وفي القرن التاسع عشر ، فانه ما زال يكشف بفنائيه وبصالاته الفاخرة الزينة وبحدائقه الغناء ، عن مشاركة محتملة للفنانين

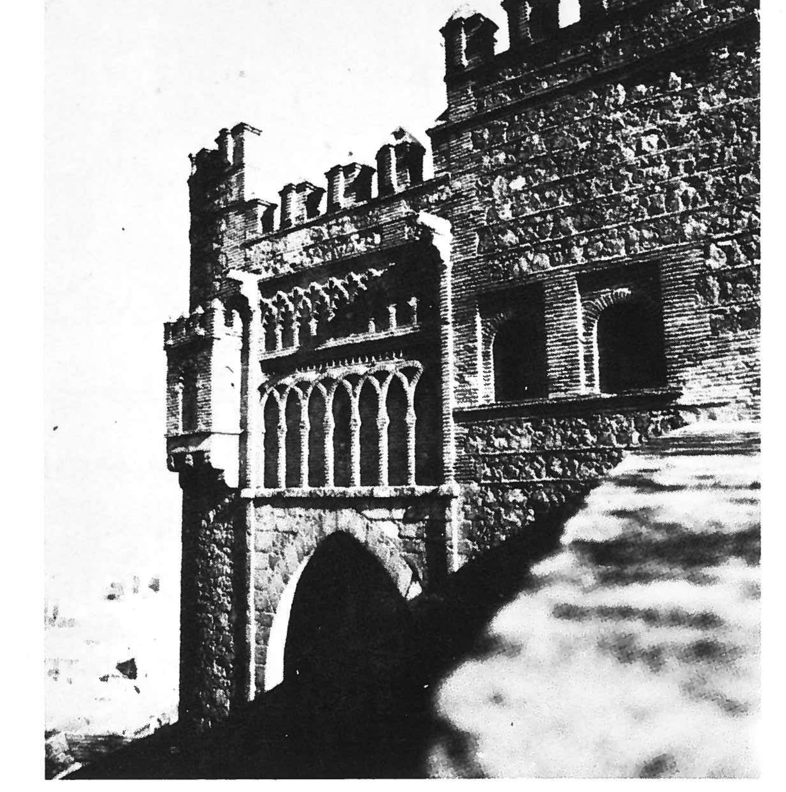
الغرناطيين، ويؤكد بصورة قاطعة استمرار تذوق الفن الاسلامي من قبل الملوك المسيحيين

ثم أقام وزير المال اليهودي صموئيل هاليفي التابع في عهد بطرس القاسي نفسه في طليطلة عام ١٣٥٧ كنيساً جديداً عرف باسم الترانزيتو، وهو مؤلف من صالة مستطيلة بسيطة مغطاة بسقف خشبي رائع، كما غطيت جدرانه بألواح وأفاريز ذات زخرفة نباتية وكتابية.

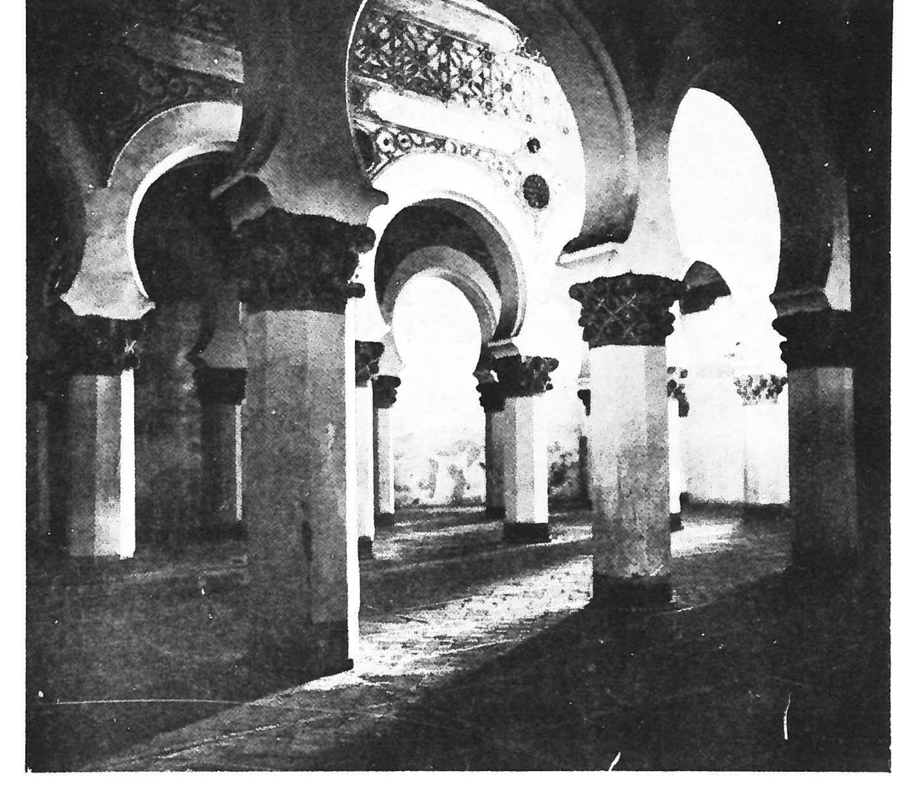
وتنتسب الى هذه المجموعة من المنشآت المدجنة، عمارة كازا دو ميزا في طليطلة، وعمارة الدير الملكي دو لاس هويلغاس في يوغوس التي اقتبست نماذجها من الاندلس الاسلامية.

حوالي نهاية القرن الرابع عشر وخلال القسم الأكبر من القرن الخامس عشر كان الفن المدجن محصلة أكيدة للفن الغوطي والفن المغربي، كما يقول لامبير. فلقد كانت الفترة التي أعقبت حركة هنري دو ترانستامارا، فترة فوضى وشقاء لاسبانيا، فشهدت بصورة خاصة اقامة مشيدات ذات طابع عسكري، فأصلحت الأسوار وأقيمت أبواب المدن وشيدت القصور المحصنة. ففي طليطلة أقيم باب بويرتا دل سول، وفيه يتضح التأثير الطليطلي الصرف في الأقواس الحدوية وفي رصف الحجارة الرضم والآجر. أما في سيقوفية فنرى القصر الملكي بمظهره الشامخ، كما نرى في بور غوس باب سان استيبان الجميل والاطلال الرائعة لحصن كوكا الذي تبدو كتلته الضاربة للحمرة شاكية الابراج والمراقب. أما الزخرفة الداخلية لبيوت الامراء وهي عديدة في طليطلة كما في سيقوفية فتمتزج فيها عناصر من الاسلوب الغوطي الفرنسي مع عناصر من الرقش العربي الاندلسي.

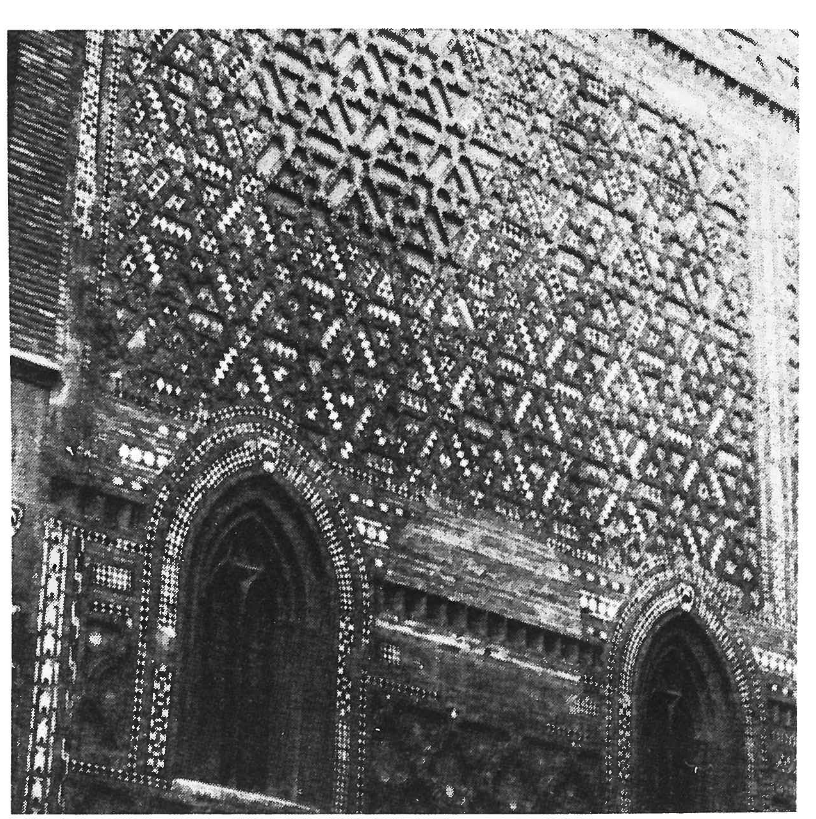
وخلال القرن السادس عشر، عرف الفن المدجني تحولاً آخر بامتزاجه مع أشكال واردة من ايطاليا، ففي عام ١٥١٠ عمل الكاردينال اكسيمنس على زخرفة قاعة الاجتماعات في كاتدرائية طليطلة وكلف بذلك النحات برناردينو بونيفاسيو الذي استوحى، لكي يرضيه من فن غير المسيحيين الذي ما زال يسحر النفوس.



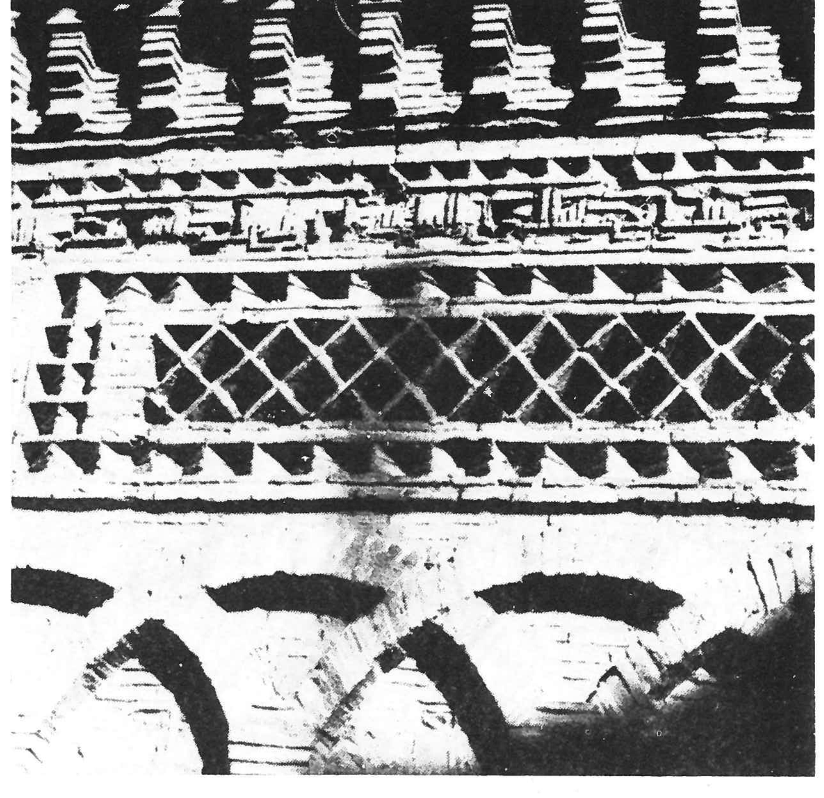
٨ ــ طليلطة ــ بورتادل سيو .



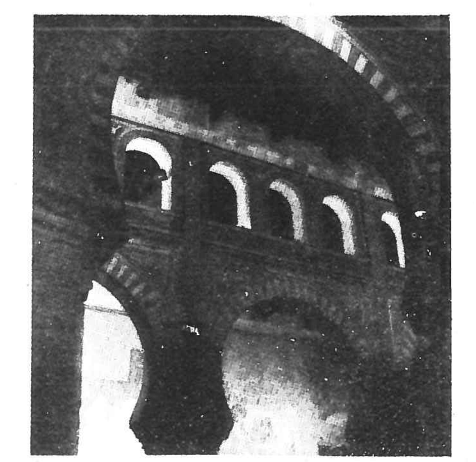
٩ ــ طليلطة ــ القديسة ماري البيضاء ــ الحرم .



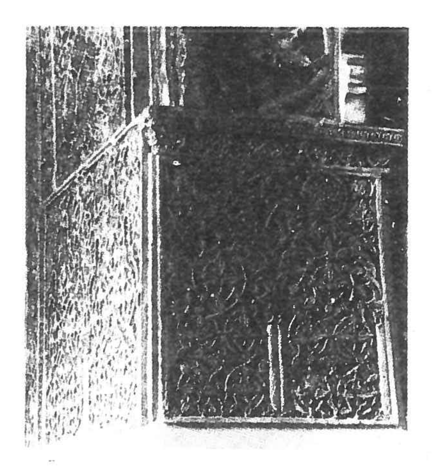
١٠ ــ سرقسطة ــ كنيسة لاسيو .



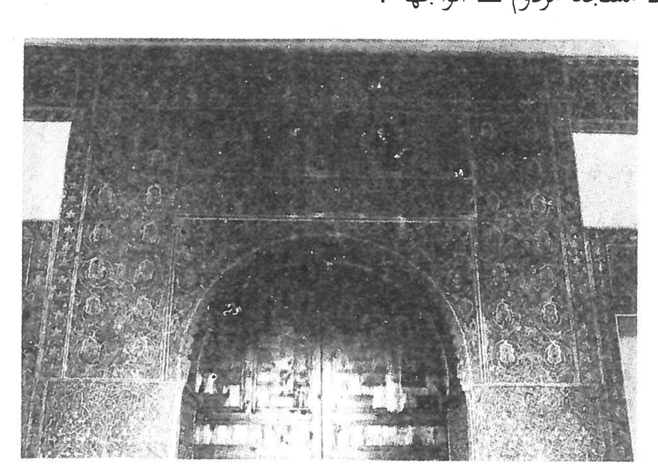
١١ ــ طليطلة ــ مسجد مردوم ــ الواجهة .



١٢ ــ طليطلة ــ سان رومان أقواس .



١٣ ــ طليطلة ــ كازادو ميزا .



١٤ ــ طليطلة ــ كازادو ميزا ــ المدخل .

وازدانت نفس المدينة والمدن المجاورة مثل سيغوينزا وقلعة هيناريس بأبنية دينية ذات اسلوب مشابه.

ولا بد من القول إن الفن الاسلامي في العهد العثماني قد استمد من الفن المحلي في آسيا الصغرى، والذي أقامه معماريون محليون ابتكره المعمار سنان، هو بدون شك أروع امجاد الفن الاسلامي خلال القرون الأخيرة. فالمساجد ذات القباب والمآذن الممشوقة هي أعمال جريئة وذات مظهر ضخم، حتى ان شكلها يجعل مشهد استامبول، من البوسفور، من أجمل مشاهد مدن العالم القديم. ومما لاشك فيه ان القاهرة ومدينة الجزائر قد شهدتا أيضاً إقامة بيوت خاصة ذات نظام معقول ومظهر بهيج، ولكن عدا هذه المنشآت الناجحة فإن العمارة في البلاد التركية آلت الى انحطاط لا ينكر في البناء وفي الزخرفة.

أما العمارة الايرانية فإنها تقدم لنا منشآت أكثر جدارة بالمقارنة مع منشآت العصر الوسيط وتبدو أصفهان في عهد شاه عباس بمخططها العام وبمنشآتها الدينية بدعة فريدة بين المدن الاسلامية، ويقتضي أيضاً ان نقر للفن الايراني بقوة النفوذ التي بدت عند دخول الفن الاسلامي الى الهند المغولية. ولقد جمع بناء تاج محل في اغرا الاناقة الفارسية مع الفخامة الهندوسية.

وفي نفس الوقت الذي كانت تنشر فيه ايران نحو المشرق هذا الطرز المعمارية والزخرفية، فانها كانت تبث تأثيرها باتجاه الغرب خلال العالم التركي كله. ولم ينج المغرب نفسه من هذا التأثير، ولم يكن ذلك، على كل حال، الا امتداداً لاشعاع يكاد يكون متصلاً.

وقد سمحت لنا العهود السابقة بمشاهدة الاشكال الايرانية كالمقرنصات تعم شيئاً فشيئاً البلاد الاسلامية كلها، كما أن القبة المعرقة التي ولدت أيضاً في فارس نراها في الاندلس.

وخلال القرون الأربعة الأخيرة، يتجلى تأثير إيران عن بعد، وخاصة الفنون التطبيقية. فلقد فرضت مهارة الخزافين الايرانيين والنساجين نفسها فيما وراء الحدود، ومن المعتقد ان

الدور الوسيط قد تم هنا في الاناضول بما لا يقل عن استانبول. ولقد بدت لنا مدينتا أزمير وبورصة كمرحلتين على الطريق كانتا تمدان مدينتي تونس والجزائر بالطرز التي تبدعها تبريز أو شيراز. ولقد اقتبس منها صناع المدن المغربية. واننا لنرى هذا النتاج الأخير للعبقرية الايرانية في شكل زخرفة الاباريق وفي تصميمات السجاد وفي الرسوم الزخرفية النباتية على القيشاني.

يقول مارسيه: «يمكننا القول دون شك ان الفن الاسلامي شكل منذ بدايته نوعاً من المفصلة بين الشرق الاقصى والحوض المتوسط. ولقد جعل طريق ساحل المحيط الهندي ومحطات ماليزيا والشاطىء الافريقي، وطريق التوابل والطريق البري للحرير، ومن الشرق الادنى شعاعاً متحركاً ينقل حضارات آسيا الوسطى والصين نحو الغرب. والفنون الاسلامية على امتداد تاريخها، كانت تتلقى مباشرة أحياناً أو بشكل غير مباشر، التأثيرات الشرقية، وخاصة في فن البرونز والخزف والنسيج».

وبصورة عامة، فلقد استمر الفن الاسلامي مصدراً لفنون جديدة في العالم. وبخاصة الفن الحديث. وكنا تحدثنا في ذلك مفصلاً في كتب أخرى.

الفصل الثاني

شخصيّة الفن الإسلامي وجماليته

- فلسفة الفنّ الإسلامي .
- المنظور في الفنّ الإسلامي .
- الصورة والتجريد في التصوير الإسلامي .
- مسألة منع التصوير التشبيهي .
- الرقش العربي .

فلسفة الفن الإسلامي

للفن الاسلامي شخصية تميزه عن غيره من الفنون الأخرى ، كالفن الغربي ، والفن الهندي ، والفن الصيني ، ولكلٍ من هذه الفنون فلسفة كاملة ، إذا كانت قاصرة ولم تستكمل في أكثر هذه الفنون ، فإنها واسعة في الفن الغربي وقديمة منذ عهد أفلاطون . ولهذا كانت هذه الفلسفة أساساً لفنون أخرى على خطورة ذلك ، ولكن الفنان الغربي ما ان اطلع على فنوننا العربية (دولا كروا وشاسيريو وفرومانتان) أو اطلع على فنون اليابان (فان غوخ) أو الفن الاوقيانوسي (غوغان) وغيرها من الفنون ، حتى تبين أنه كان أسير عالم فني جامد ، كما صرح بذلك ماتيس وبول كلي بعد أن زارا المغرب العربي . ولقد انتبه العالم الى هذه الفنون المتميزة والغريبة ، فتلمس فيها الأصالة والخصوصية ، فتهافت الفنانون الحديثون ينهلون تأثير الحياة والتقاليد والفنون التقليدية ، كما تسابق المؤرخون للتعمق في هوية هذا الفن .

ان أول ما يلفت النظر في شخصية الفن الاسلامي ، هو أنه يتمثل في أشكال مجردة نباتية أو هندسية اطلق عليها اسم الرقش العربي Arabesque ، يختلط فيها أو يماثلها فن الخط العربي الذي تنوعت أشكاله المبدعة حتى قاربت المئة شكل .

أو أن هذا الفن يتمثل في أشكال مشبهة محورة تقوم على التحوير وفقدان المنظور الخطي والكثافة أو (ملء الفراغ) .

أما الرقش العربي ، فهو الرسم الذي يعتمد على أشكال هندسية لعب الفرجار فيها دوراً هاماً ، فقدم تشكيلات ثلاثية ورباعية وخماسية مع مضاعفاتها ، وحور في كل شكل حتى لم يعد لأنواع هذه التشكيلات حدود ، وهكذا اكتشف الفنان الاسلامي عالماً جديداً من الاشكال الهندسية التي حمَّلها دائماً معان عقائدية ، بل وصوفية ، والتي تجلت في

الاشكال الوميضية الجابذة النابذة التي ترمز الى القدرة الالهية «وانه يبدىء وبعيد»، عدا عن المعاني الفنية التي تجلت في روعة التخطيط وتضافره، وفي روعة التلوين وتنسيقه. ولقد أُطلق على هذا النوع من الرقش اسم الخيط.

أما النوع الثاني من الرقش فهو رسم لين يستعير عناصره من الاشكال النباتية ولقد أطلق عليه اسم الرمي، والفرق بين النوعين ما في الأول من عقلانية ونظام ودقة، وما في الثاني من عفوية وانسياب، ولكنهما يلتقيان في المعاني الصوفية التي يمكن أن يعبر عنها في مجال التكرار الذي يذكر بالحاح أهل الذكر على نداء الله؛ «ورجال لا تلهيهم تجارة أو بيع عن ذكر الله» النور ٣٧.

وثمة شكل آخر من أشكال الابداع الفني، مشترك بين الرقش الهندسي والرقش النباتي، هو الخط العربي.

لقد كان للخط العربي عدا وظيفته البيانية وظيفة جمالية عالية، فمنذ أن تبلورت الكتابة النبطية المتأخرة في أشكالها التي عثر عليها في (أم الجمال) وفي (حران) سورية والتي ترجع الى القرن الثاني والقرن الخامس الميلادي. كانت ولادة الخط العربي الذي تطور في الكوفة وفي المدينة وفي بلاد الشام وأخذ أولاً شكل الخط القرآني في مصاحف عثمان، ثم تطور هذا الخط على يد بن مقلة وابن البواب كما ظهرت له أشكال وصيغ تختلف باختلاف الأمصار والجهات، ذكرها ابن النديم في الفهرست وغيره فيما بعد، حتى أصبح عددها يقرب من مئة شكل ونوع. ظهر هذا الخصب في أنواع الخطوط، لأن الخط كان فناً يسعى الرقاشون لتجويده وتحسينه، فكان مستقلاً بذاته مرة ومندمجاً بالرقش مرة أخرى.

ولم يقتصر فن التصوير الاسلامي على الرقش العربي، فاذا كان هذا الرقش علامة مميزة من علامات هذا التصوير، يدفعنا الى تحليله والتعمق في أسراره للتعرف على فلسفة الفن الاسلامي، فان فن التصوير التشبيهي الذي يقوم على تصوير الطبيعة والكائنات بأسلوب خاص، يقدم لنا مادة هامة للتعرف على علم الجمال الاسلامي، تتجاوز حدود الرمز الذي قام في الرقش العربي، الى حدود التشبيه المحوّر والذي قام على مبادىء لم يكن من السهل تبينها حتى الآن، مما دفع الى وصم هذا التصوير بالبدائية أو بعدم النضج.

المنظور في الفن الإسلامي

أنواع المنظور

البحث عن جمالية متميزة ليس بدعة، ولكنه سعي متأخر. ذلك أن الجماليات عديدة في عالم الفن، فمع أن الفن نشاط انساني موحد المعنى في العالم كله وفي التاريخ كله. إلا أن جمالياته ليست واحدة لدى جميع الأمم وفي مختلف الحضارات. فثمة جمالية غربية انتشرت في أوربا منذ الأغريق، وكان لها أتباع في أنحاء العالم. وثمة جمالية صينية وجمالية هندية وجمالية افريقية، ثم جمالية غربية واسلامية.

ولقد اترعت ثقافاتنا بأخبار الجمالية الغربية حتى أصبحنا نعتقد أنها الجمالية الوحيدة والأساسية لجميع الفنون، مما دفع العالم غير الأوربي الى فقدان ثقته بفنه والى العمل على مسح آثاره كنتاج بدائي متخلف، والسعي وراء الفن الذي تحدد ملامحه وخلفياته، الفلسفة الجمالية الغربية.

أما الجمالية الصينية فانها وكما يبدو من آثار الفن القديم في الصين، تعتمد أسساً مغايرة تماماً. ويجب أن نقرر منذ الآن أن العقيدة الروحية تبقى الكاشف المميز لفلسفة الفنون كلها.

يعتقد الصينيون منذ بداية وجودهم المتحضر بوحدة الانسان مع الطبيعة. والمصور الأول عندهم هو «بان كو» كان كائناً طبيعياً وجد منذ مليوني سنة وكانت السحب والرياح من أنفاسه وكان الرعد من صوته، وصارت الأرض من لحمه، والشجر من شعره والمعادن من عظامه، والمطر من عرقه، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسده.

وعندما ظهر مذهب (الآلدوية) الذي أعلنه الحكيم (لو ــ دزه) تكرست وحدة

الوجود والطبيعة، واستمرت الطبيعة المجال المقدس الذي يستوعب الآلهة والطبيعة والانسان.

وعندما ظهرت الكونفوشيوسية عام ٥٠٠ ق. م، كان على الشاعر تشوبنج أن ينادي بالتسامي، عن طريق تصوير الطبيعة من خلال الآلهة والانسان.

لقد انعكست هذه العقائد على فن التصوير الصيني الذي حمل طابعه دائماً دون أن يتاح له ما أتيح للفن الغربي من دراسة وتحليل.

ونحن إذا تأملنا لوحة من لوحات الفن الصيني القديم، كأعمال «سي هو» في عهد الهان، أو من عهد أسرة تانغ مثل «بن لي بن» فإننا نرى هذه الأعمال تتصف بالصفات التالية، تمثيل الطبيعة بخطوط واضحة وأشكال ضبابية ومنظور غريب، وسنأتي على الحديث عن هذا المنظور وتحليل عناصره على ضوء مفاهيم علم المنظور.

وفي الفن الهندي نرى أيضاً ملامح العقيدة الهندية، كما نتعرف على تطور أسلوب الفن الهندي من خلال تطور العقائد ذاتها.

ولقد ذكرت أسفار «الفيدا» العقائد الهندية التي تقوم على آلهة متمثلة بقوى الطبيعة وعناصرها كالسماء والشمس والأرض والنار والضوء والرياح.

وفي أسفار «بوباتشاد» البوذية تتوضح مرة أخرى مبادىء وحدة الوجود وتناسخ الأرواح، فالآلهة والانسان يشكلان وجوداً واحداً، والروح سرمدية تذهب الى «كايا» الجنة أو الى «فارونا» النار. ولقد كانت قوة الله مجردة مبثوثة في الطبيعة ثم أخذت شيئاً فشيئاً شكلاً واضحاً، بعد أن امتزجت الأساطير بالعقيدة عند البراهمة. ثم بعد أن تأثر الفن الهندي بمبادىء الفن الغربي. وخرج بذلك عن المبادىء الأصيلة التي كانت أقرب الى مبادىء العقيدة الصينية.

إن المقارنة بين الجمالية الغربية والجمالية الصينية ـــ الهندية يدعونا الى ايضاح مفهوم هذه الجمالية الغربية التي اعتبرت في كثير من الأوقات على أنها الجمالية العالمية.

يميز علماء الجمال بين الروح والمادة، فيضع بعضهم فواصل بينهما «ديكارت» أو ينصب جسوراً «لايبنتز» أو يطابق بينهما أحياناً «هيغل». وتبعاً لذلك فهم يربطون الفن

بالمنطق مرة « بومغارتن» أو بالوجدان « كانت » أو بالواقع الموضوعي والتاريخي « هيغل» أو ما يسميه الفكر المجسّد.

لقد عرض الفلاسفة لمشكلة الفن من ضمن آرائهم في مسألة المعرفة، وحدودها الحساسية والعقل. ولعل بومغارتن هو أول من ميز علم الجمال عن غيره من مواضيع الفلسفة. ولكنهم جميعاً يقولون ــ على الرغم من احترامهم لمفهوم الحرية والابداع ــ أن الطبيعة هي الأساس وأن الفن محاكاة لهذه الطبيعة، وقد يختلفون قليلاً في ذلك ولكن لم يرتفع صوت التحدي الموجه ضد الطبيعة والواقع الا متأخراً.

بيد أن هذا الارتباط مع الطبيعة في الغرب كان ارتباطاً شكلياً، ذلك أنها كانت محل الجمال، بينما كان الفكر الانساني محل الجلال، وكان الله محل الكمال.

أما في الشرق فان علاقة الوجود بالطبيعة، هي علاقة اندماج عضوي يختلط فيها الجميل والجليل والكامل.

وبمعنى آخر ان الفنان الغربي اذا صور مشهداً فإنه يصور من الطبيعة بذاتها، أما الفنان الشرقي فكان يصور الطبيعة ــ المثل والمطلق، بصورة محسوسة، فالغاية في الحالة الأولى تصوير مشهد، وهي غاية مقصودة، أما في الحالة الثانية فإن الغاية تسبق القصد، وما على الفنان إلا أن يصور الأشياء من خلال مفاهيمها.

وإذا أردنا أن نفسر الفرق بطريقة علمية رياضية، فإننا سنأخذ علم المنظور نموذجاً لتحديد شخصية كل فن على حدة.

علم المنظور الرياضي

يعتمد علم المنظور الغربي على مبادىء رياضية تتصل بعلم الضوء، كانت قد طبقت منذ عهد الاغريق، وكان المصورون من أمثال «أبولونيوس» و «باراسيوس» و «زوكسيس» قد مارسوا هذا النوع من المنظور الخطي. وقام «فيتروف» باظهار مبادىء هذا العلم بأسلوب رياضي، ثم جاء عصر النهضة فتبنى جميع مبادىء الفن الاغريقي ــ الروماني. وقام الفنانون والمعماريون من أمثال برونللسكي وجيوتو والبرتي، باكمال مبادىء هذا العلم.

نستطيع تفسير هذا العلم بلغة العصر، بقولنا إنه محاولة تطبيقية لتصوير الأشياء كما لو كانت مصورة بآلة فوتوغرافية. وعلى هذا كان على المصور أن يلاحظ أموراً أساسية؛ أولاً، إن العين ثابتة ويجب تحديد موقعها بالنسبة لخط الأفق، وإن الأشياء تتصل بخطوط إشعاعية تتجمع في نقطة هروب تقع على خط الأفق. والواقع ان هذه الخطوط تقابل حزمة الأشعة الصادرة من العين والمتصلة بحدود الأشياء المرئية. وحسب مبادىء علم الضوء، فإن حزم الأشعة الضوئية الصادرة من الأشياء المرئية، تتجمع في عدسة العين لكي تنتشر على صفحة الشبكية.

وعلى هذا نقول؛ ان ثمة حزمة ضوئية ذات شكل مخروطي تتجمع في عدسة العين، وتنتشر في أنحاء صفحة ورقة الرسم لكي تحدد شكل الشيء في الفراغ.

وفي المنظور الصيني الأمر مختلف جداً، ذلك أن نقطة الفرار لا تقع على خط الأفق، بل هي تقع خلف المشاهد، لأنه حسب العقيدة الصينية التي أتينا على شرحها، هو جزء من الطبيعة، ولذلك نرى الأشياء القريبة أقل وضوحاً من الأشياء البعيدة، على عكس المنظور الخطي (الفوتوغرافي).

وفي المنظور الهندي، لم يكن الأمر مختلفاً عن مفهوم الصين في البداية، ولكنه وقد اتجه نحو المحاكاة، أصبح وسطاً بين المنظور الصيني والمنظور الغربي. فنقطة الهروب لا تقع على خط الأفق دائماً وليست هي في سمت الناظر. ذلك أن مصدر الرؤية قد يكون خلف الناظر أو أمامه. وعلى هذا فاننا نرى الأشياء في التصوير الهندي متباينة الاتجاهات والمواقع في البعد الثالث.

اذا كانت الجماليات قد اختلفت في صيغتها التطبيقية، وكان علم المنظور شاهداً حاسماً في تحديد هذا الاختلاف، وكانت العقائد الفلسفية والدينية التي حددت مفاهيم مختلفة عن الوجود والطبيعة والانسان، سبباً في تكوين الجمالية الفنية، فاننا هنا نتسائل عن شخصية الفن الاسلامي، وسنحاول توضيح معالم جماليته، ولسوف نعمد الى ايضاح

العقيدة التوحيدية التي كانت أساساً لهذه الجمالية، كما سنعمد الى تحليل عنصر تطبيقي هام من عناصر هذه الجمالية، هو علم المنظور الذي أطلقنا عليه نعت «علم المنظور الروحاني».

المنظور الروحي

ليست الطبيعة في المفهوم الاسلامي أزلاً ألوهياً، وليست هي واقعاً مادياً بذاته، كما هو الأمر في أقصى الشرق أو في الغرب. بل هي وجود مخلوق شأنه شأن الانسان، والوجود كله من خلق الله، وهو يتحرك ويتفاعل بقوة الله. والانسان يرى الأشياء من خلال مفهومها كموجدات بفعل الله وقوته. ان هذه الأسس العقائدية هي التي حددت معالم الجمالية الاسلامية وأوضحت مفهوم الفن الاسلامي، وعلى أساسها أصبحنا قادرين على تفسير كثير من الأمور التي لم يكن بالإمكان تفسيرها سابقاً، وهي:

١ ــ التحريف في الشكل.

٢ ــ عدم احترام المنظور الخطي.

٣ ــ كثافة الاشكال في اللوحة وإشغال الفراغ.

٤ ــ الرقش العربي بنوعيه الهندسي والنباتي.

٥ ــ التلوين الرمزي.

لقد تطور علم المنظور حتى ارتبط بالعلوم الرياضية وأصبح أساساً يطبق في الرسم والتصوير، ومع أنه يبقى ناظماً لدقة التعبير عن الواقع، إلا أن عيبه القوي في سيطرته على الفنان والتحكم في رؤيته للأشياء، مما أدى الى رفضه في العصر الحديث حيث تسابق الفنانون الى تحطيمه ومخالفته، وكان الانطباعيون من أوائل الذين أنهو سيطرة هذا العلم على الفن. ولا شك أن هؤلاء كانوا قد تأثروا بمبادىء الفنون الشرقية. واستطاع بعض الفنانين اللاحقين التحول نهائياً عن المنظور البصري، وقاموا بتطبيق المنظور الاسلامي الذي يقوم

على مبادىء غير رياضية وغير ضوئية ، ولكنها مبادىء روحية تصاعدية . فما هو مفهوم المنظور الروحي في الفن الاسلامي .

اذا عرّفنا المنظور البصري بأنه العلم الذي يحدد رياضياً أنواع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث ، انطلاقاً من زاوية البصر ، واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر ، فاننا بذلك نضع أساساً لتمييز المنظور الروحي الاسلامي ولابراز خصائصه .

وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين ، أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر ، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح ، أو هو يؤول الى رسم شريحة الأشياء والمواضيع ، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الاشياء .

ولهذا نقول أن مهمة الفنان كانت دائماً التعبير عن الرسم بذاته ، فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته .

لقد اهتم الفنان في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه ، فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني المضمون الروحي للأشياء ، وهذا المضمون المرتبط بقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء كما يفوق مقدرة الانسان ، على عكس الفنان الاغريقي أو فنان عصر النهضة الذي سعى دائماً للتعبير عن الكمال الالهي من خلال الكمال الانساني ، ولذلك لجأ الى القواعد الرياضية التي تحدد الاصول المطلقة للمجال والواقع الأمثل .

وثمة أمر هام في المنظور الروحاني ، وهو أن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للانسان ، وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة ، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الاشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الانسان ، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية

ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الانسان، ولكي نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل، ونأخذ الشمعة كمصدر ضوئي محدد، ونحن نعرف أنه ليس للشمس زاوية ضوئية على نقيض الشمعة، ولذلك فان الأشياء المتعاقبة في الحزمة الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد، أما الأشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة، فهي قياسات متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي اياه.

ولكن المثال يبقى قاصراً، فاذا كانت أشعة الشمس اسطوانية وأشعة الشمعة مخروطية، فان للأشعتين مصدر ضوئي ثابت لا يسقط على الأشياء إلا من جانب واحد، أي أن الرؤية في الحالين تكون من جانب واحد. أما الرؤية الالهية فهي اسطوانية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة من نقاط لا حد لها وغير ثابتة لأن الله يملأ الوجود. وهكذا فان حزم الرؤية الالهية الاسطوانية المسلطة على الأشياء بزاويا قائمة لاتتجمع في مصدر واحد، بل انها لتصدر من جميع الاتجاهات. ولأن الفنان عاجز أن يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فانه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الالهية الأسطوانية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد.

وهذا ما سعى اليه بيكاسو دون نجاح كامل.

وهنا نقول، إذ كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الانسان بل من خلال عين الله، فان هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادىء الفن وهي الطرافة والجدة.

ومع ذلك فان المنظور الروحي لايتنكر للواقع، ولا يهمل دور الناظر، فاذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول ابراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعياً لارضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فإنه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو

وفرضها على المشاهد، أما المصور الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلاً والطاولة والاطار المعماري والاشخاص)، ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني، فليس ما يهمه هو الجمال الشيئي والموضوعي.

على أن هذه العناصر المقسمة المستقلة، تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن الاسلامي، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية الموجودة في المخطوطات. أما في الصورة الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها، فاننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء ذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي. وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزء من لوحة منمنمة، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من أن منمنمة لبهزاد مثلاً، انما تشمل عدداً من العناصر المأخوذة من زخارف ورقوش كبيرة.

وهكذا فان المنظر في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.

ان هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني. فيما نرى أن الصور المتعددة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جداً لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية.

ان هدف الفنان الروحي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للنظر من خلال أجمل ما فيها دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية، فاذا كانت الرؤية الالهية للانسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظراً لشمولها واطلاقها، فان وصولها الى الأشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما تقطع الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير التي تضيّق الحزم الضوئية أو تنشرها أو تحللها، وهكذا فان الرسوم تبقى إسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً لها.

ولابد من الاشارة الى الفرق بين المنظور الروحي والمنظور الهندي، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشهد، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده، أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد. ولكنهما مختلفان تماماً في جميع الأمور التي يبقى المنظور الهندي مشابهاً فيها للمنظور الغربي.

ويبدو الفرق ضعيفاً بين المنظور الصيني والمنظور الروحي، ذلك ان نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه، في حين نراها عند العرب متوازنة في الفراغ ولا تتجمع، أو انها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية.

أما الظل فقد يكون موجوداً في التصوير العربي، ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي، بل ان مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس، وعلى الأقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الأمر في الظل في التصوير الهندي.

اذا كان المنظور الخطي يسعى الى ابراز البعد الثالث، أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً، بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر الى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنقل من بؤرة الصورة الى حواشيها بحركة متصلة لولبية، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد.

ولقد قام بابادوبولو Papadopoulo في كتابه الاسلام والفن الاسلامي اثبات هذه الطريقة، فاستعرض مئات من المنمنمات، فلم ير من بينها من يخرج عن هذه القاعدة.

والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الاسلامي حسبما شرحناه.

املاء الفراغ

يحتار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان والرقاش الى املاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة، ولق فسر أكثر النقاد هذا العمل على أن الدافع فيه هو الفزع من الفراغ كما يقول وورنغر، وكما أوضحه يونغ، وهذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم، ولكنه هنا يبدو متأكداً بنزعة ملحة، وهي محاولة ابليس التي لا يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله ذاته، فحيث يسعى المرء الى مقاومة اغراء ابليس يكون قد أرضى الله وأطاعه والعكس بالعكس. ولكي لا يترك الفنان مجالاً في عمله الفني لعبث ابليس وتخريبه فانه يقوم باشغال جميع الفراغات في عمله الفني، أما باضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه العربي.

لقد آن الأوان لكي نضع حداً لهذا التفسير الساذج والذي تبناه أكثر مؤرخي الفن الاسلامي. ولنعد الى نظرية المنظور الروحي التي عرضناها، لكي نجد الأمر مبرراً ضمن نطاق الرؤية التي حددنا ماهيتها.

ان الاشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة الى الأشياء وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله، هذه الأشعة تتجه الى جميع الأشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود، ولذلك فإنها تصطدم بعدد لاحد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها الى عمله، ومهما توسع الفنان في التقاطها، فهو عاجز ولا شك عن اكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها في الوجود. ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء، فأشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء فتظهرها على صفحة واحدة، كثيفة لا حد لكثافتها، ونحن اذا لم نستطع رؤيتها كلها فذلك لعجز في رؤيتنا، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة وجودها.

ان هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة، انما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتدخل في كون الصورة شديدة الاندماج، فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى

القرب منها، أهو في أعماقها، فان المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لمحة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية الى اقصى حد ممكن.

ومرة أخرى يبدو الأمر أكثر وضوحاً اذا مالجأنا الى الرقش العربي الهندسي، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق (الله) بالكون غير المحدد. وهذه العناصر مفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة في هذا الوجود الرائع.

المنمنمات والمنظور اللولبي

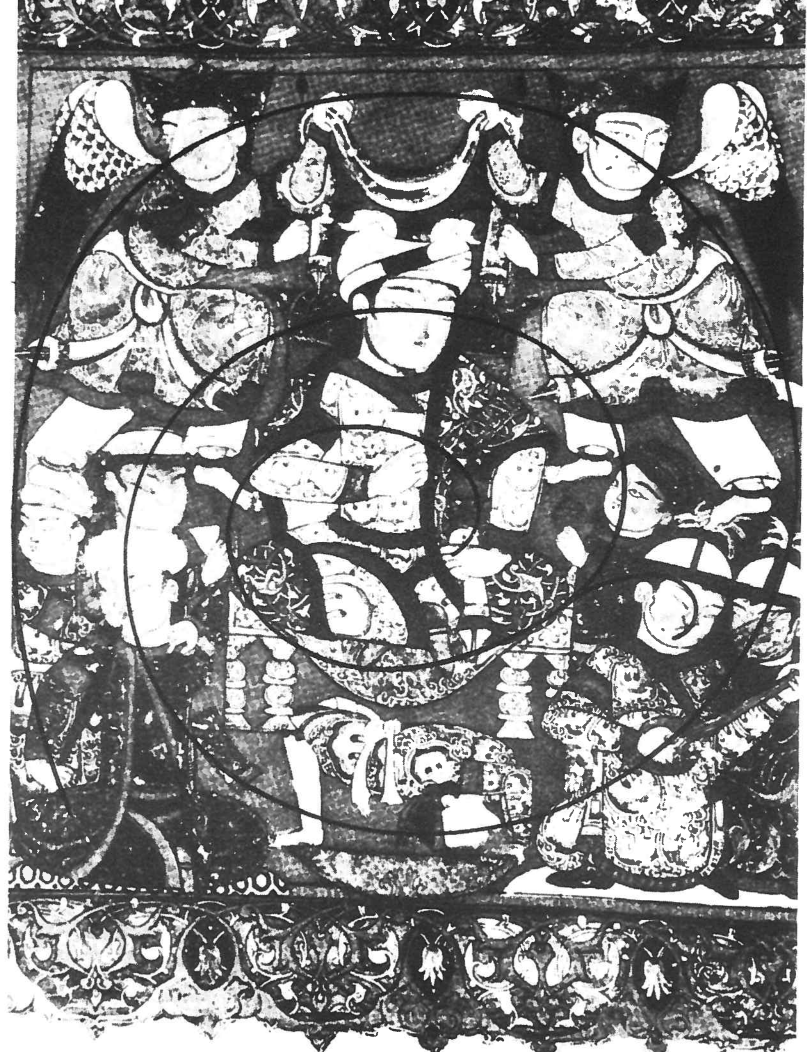
يؤكد (بابادوبولو) في نظريته عن المنظور اللولبي، على أن لفن التصوير الاسلامي شخصية متميزة استمدها من الدين الاسلامي، وقد اصطبغ الفن الاسلامي بالطابع الروحاني نتيجة لذلك.

وتبعاً للحديث الشريف «يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله» فإن الفنان يتجنب محاكاة الواقع، وهو (مبدأ الاستجابة) كما حدده بابادوبولو.

ويرى السلطان المغولي أكبر أن الفنان عاجز عن بلوغ الشبه الحقيقي وهو (مبدأ الاستحالة)، ولهذا السبب ولشعوره بعجزه، فإنه يقر بقدرة الله تعالى على الخلق ويكون عمله الفني التشبيهي طريقاً للتفكير بالله وزيادة الإيمان به. وبهذا فإن أكبر يكون قد أوجد مبرراً لممارسة التصوير التشبيهي الدقيق الذي رعاه وحماه فعلاً.

ولكن الفنان مع ذلك يعمد الى تأكيد عجزه عن المضاهاة بخلق الله (وهو مبدأ الاستحالة) بتحريف الاشكال والوجوه، بل بتحريف الفضاء الحسي عند تصوير العمق أو البعد الثالث. فيرسم الاشخاص بحجوم واحدة مطابقة (للواقعية الذهنية المتجسدة في الجمالية الجوهرية)، أو مطابقة لماهية الانسان الواحد التي لا تتأثر بتغيير المسافة.

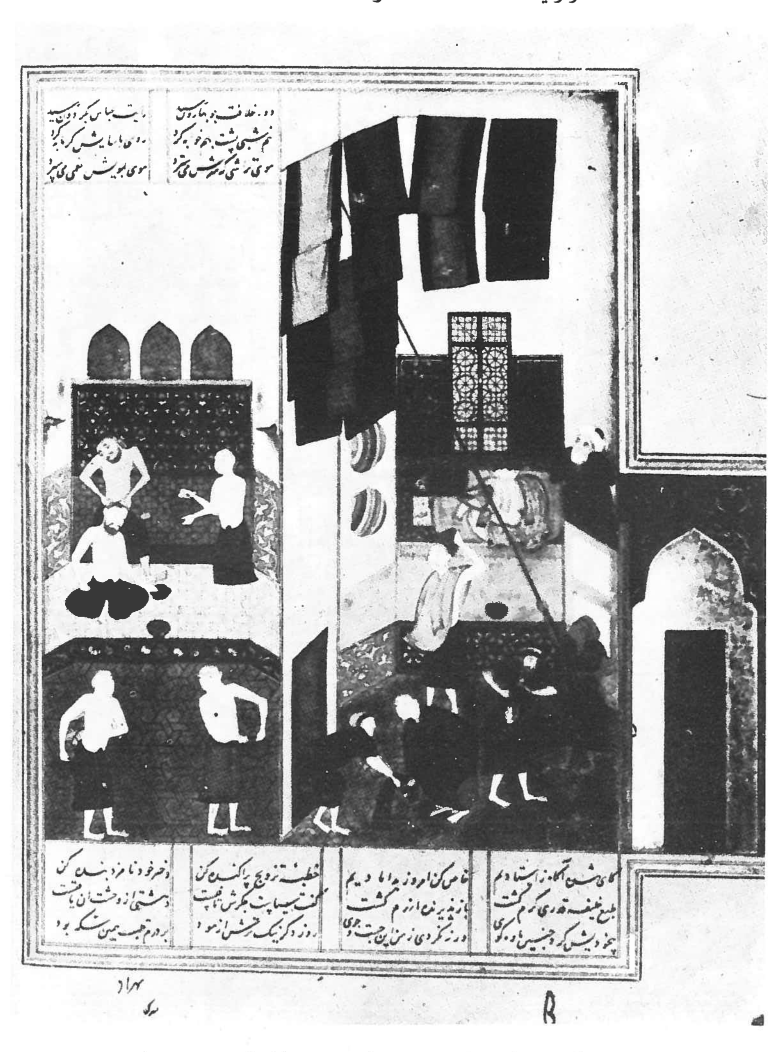
هنا يؤكد بابادوبولو أن الفن الاسلامي إنما تشكل بهذا الواقع وبتلك الجمالية لإنه «تكيف ببراءة مع التحريمات الواردة في الحديث الشريف». ويميّز بابادوبولو بين موضوع



١٥ ــ مقامات الحريري الغلاف ــ مصر ١٣٣٤



١٦ ــ بغداد ــ مقامات الحريري ــ رسم الواسطي . ١٢٣٧



١٧ ــ هراة ــ نظامي الخماسية هرون الرشيد والحلاق رسم بهزاد ١٤٩٤



١٨ ــ الموصل ــ غلاف كتاب الأغاني ١٢٢٠

التصوير وهو «العالم الممثل» وبين الاسلوب وهو عالم مستقل عن الاشكال في مفهوم الفن الاسلامي وفي مفهوم الفن الحديث ايضاً.

ويربط بابادوبولو بين الفن الاسلامي واللغة العربية. هذه اللغة التي تتصل بالعالم المستقل عن المعاني، أكثر من ارتباطها (بالعالم الممثل) وهي المعاني الحسية «فالتسلسل الصوتي المحض أي البنية الزمانية التي تنشر النبرات والامواج والاصداء ضمن نطاق براعة المحسنات البديعية، كالجناس والسجع والطباق، هو أشبه بالعالم المستقل عن الاشكال الذي نراه في التصوير. كما في رسوم الواسطي في مقامات الحريري.»

فثمة «منطق جديد للاشكال» هو الذي يحدد شخصية الفن الاسلامي. وهذا المنطق المستقل يلعب دوراً أساسياً في تصوير وتوزيع الاشكال في رقعة اللوحة. ولقد تبين لبابادوبولو أن هذا التوزيع يتم وفق نظام رياضي ثابت لا يحيد عنه الرسام الا نادراً.

وثبت له بنتيجة التحري الدقيق في /٢٥٠/ منمنمة فارسية تعود الى الفترة بين عامي ١٤٠٠ ــ ١٦٧٥، أن ١٥١ منها وزعت فيها الاشكال حسب نظام رياضي يقوم على شكل لولب.

وإن هذه اللوالب على أشكال معروفة في علم الهندسة، منها لولب أرخميدس واللولب ذي القطع الزائدة واللولب اللوغارتمي، والمنحنيات اللولبية واللولب المربعي النبض. وهذه اللوالب هي خط وهمي يصل وجوه أو أيدي الأشخاص الموزعين على رقعة اللوحة.

وهنا نرى بابادوبولو يربط هذا التوزيع بقانون رياضي ثابت من جهة، ثم يربطه (بقانون الغموض). بمعنى أن الوجود الظاهر للصورة يجب أن يبقى معقولاً. أي أن المسافة بين (واقعية العالم الممثل) وبين (غموض) الاسلوب المتمثل ثابتة، فإذا تحرك موقع الواحد، أثر بموقع الطرف الآخر. وهذه المعادلة الثابتة هي التي تحدد شخصية الفن الاسلامي التي تتأكد عندما يتكون شعور بواقعية الموضوع الفني، والتي تزداد قناعتنا بها بممارسة تذوق العمل الفني الاسلامي ضمن حدود هذه الشخصية.

ولكن لابد من ملاحظة الفرق بين الواقع بذاته وبين واقع الصورة في الفن الاسلامي. فالواقع بذاته (أو الواقع الظاهري كما يقول بابادوبولو) مختلف عن الواقع الفني أو ما

سماه (الحقيقة الباطنية). وبرأيه أن هذه الحقيقة، تمثل بنية أساسية من البنى الفلسفية والاجتماعية والثقافية التي امتدت خلال العصر الاسلامي الوسيط، وتتجلى هذه الباطنية في سرية الاسلوب أو في صوفية العلاقات الغرامية أو في تصوف مجرد (ثيوصوفي)، كارتباط المصور بالعدد ١٢ و ٧ التي تحمل معان دينية، في تحديد عدد الاشخاص في الصورة.

وهذه الباطنية الصوفية تعتمد على مفاهيم غنوسية فيثاغورثية أو مبادىء افلاطونية جديدة تجلت عند الفلاسفة المسلمين مثل ابن عربي والسهر وردي. وهنا يعود بابادوبولو الى التكوين اللولبي في الصورة، فيربط هذا التكوين بالمفاهيم الصوفية الاسلامية والرمزية الدينية، وعنده يشير مركز اللولب وهو (القطب) الى سر الحياة أو ماء الحياة (الخمر)، أما الخط اللولبي فيمثل (الخلاص)، ويذكر بشكل الكرمة الملتوي اللولب والذي يرمز الى الخلود والغبطة الابدية.

ومن جهة ثانية، فإن هذا الترتيب اللولبي يمثل «تعالي الروح نحو الله».

وهكذا فإن الرسام المسلم كان يعبر عن الرمز الذي يسعى الى ابرازه جلال الدين الرومي برقصة الدراويش، أو هو يعبر عن المعراج «أو الصعود الروحاني الذي اطلع فيه الرسول على أسرار السماء»، إن هذا الترتيب الصوفي هو طريق للوصول الى السر أو الى تحقيق الوجد الالهي. ومن هنا يبدو الرسم حلالاً، بل يبدو صلاة وابتهالاً، وهكذا فإن أساس جمالية التصوير الاسلامي، هو (الغموض)، وفي كل مرة كان الرسام المسلم يتخلى فيها عن الغموض، كان يبتعد عن الجمالية الاسلامية وكان يتعرض الى شبهة مضاهاة الله بخلقه.

لقد استمد بابادوبولو تحليله هذا من الافكار الفلسفية الصوفية التي كانت شائعة في العصر الوسيط الاسلامي، ولكنه كان يرجع أكثر هذه الافكار الى النظريات الفلسفية الاغريقية، لقد سيطرت على بابادوبولو وهو اليوناني الاصل العصبية الاغريقية في جميع أبحاثه المتعلقة بجمالية الفن الاسلامي، وفي جميع تأويلاته لمصادر الفن الاسلامي.

الصّورة والتجريد في التصوير الإسلامي

الفن معرفة حدسية

ان مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية، أي أن الانسان ليس أكثر من جزء مغفل في رحاب الكون. ومع ذلك يحمل في أعماقه معاني المطلق، وكما يقول محي الدين بن عربي:

وتحسب انك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الاكْبر

ولذلك فان الانسان كمادة، لاقيمة له في حساب الكون إلا بما ينطوي عليه من جوهر، والله هو الجوهر بذاته.

وللكشف عن الجوهر الذاتي لابد من تعرية يتخلى فيها الانسان عن كل ما هو عرضي، كل ما هو حسي، ولذلك فإن التأمل الذاتي هو فعل وجداني محض لا يقيم وزناً للجزئيات المادية، ولا يتبع النظام الرياضي العلمي في الوصول الى الحق. والتأمل الذاتي يلتقي بالحدس الخارجي، ولذلك فان النظرة الى العالم الخارجي، أيضاً تتركب من اختلاط الجزئي والكلي، العرض والجوهر، المادة والروح، الانسان والحق. لكي تكشف عن الوجود الحقيقي.

ولهذا فان الفن كان يقوم على معنى الحدس، اذ عن طريقه يمكن ادراك الجوهر الخالد، والحدس يختلف عن الاحساس، فالأول يجتاز الحدود العرضية والمادية لكي يستقر

دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله، أما الثاني فإنه الصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية. والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطي، بمعنى أنها تزداد اتساعاً كلما ازدادت عمقاً وبالعكس. أما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد اسطواني، ولذلك فانها سطحية لايفيد معها التعمق، وهكذا فان الفنان العربي لم يقم وزناً للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية. بل اهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق وراء الله، لكي تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية. (يا أيها الانسان انك كادح الى ربك كدحاً فملاقيه) الانشقاق ــ ٦. وكذلك فان الفنان لم يكن مصوراً بالمعنى الذي عرفه الغرب، فلقد حفل الفن الغربي بمعالم الانسان، بالشكل العرضي، بالجسد، فمنذ عهد الاغريق كان زفس المثل الأعلى للقوة، وأبوللون المثل الأعلى للابداع وفينوس ربة الجمال، وأثينا ربة الحكمة صوراً للكمال الجسدي، مما يدل على أن الجوهر والحق تمثل في الشكل العرضي وفي الجسم البشري عند الغرب. بينما ترى الانسان المادي والروحي عند العرب مندمجاً في روح العالم، لكي يصبح جزء من مصدر الامكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء من الأشياء المألوفة والعرضية. ولهذا فان الفن عند الغرب لم يكن في الواقع الا معرفة حسية، أما الفن الاسلامي فلقد كان قائماً على المعرفة الحدسية. ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل، فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية، التعبير عن المطلق واهمال كل ما هو عرضي.

ولق رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برغبسون الفرنسي وكروتشه الايطالي، اعتبرا فيه الفن معرفة حدسية ولقد قارن بريون الظاهرة الجديدة للفن الغربي مع الفن الاسلامي وأثبتت أن هذا الانعطاف تم بتأثير الفن الاسلامي.

الوحدة في الفن

ان هذه الخصائص الروحية المشتركة جعلت الفن يحمل طابعاً موحداً في جميع العهود والامصار. وفي ذلك يقول درمنغايم «انه رغم اختلاف الاقطار الاسلامية وابتعادها فاننا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة من الجص المنحوت في قصر الحمراء، وصفحة من قرآن في مصر وتزيين لوعاء من النحاس الفارسي».

وفي مجال الوحدة الفنية في مختلف الصناعات الفنية يقول غوستاف لوبون «انه يكفي نظرة على أثر يعود الى الحضارة العربية كقصر أو مسجد أو على الأقل أي شيء محبرة أو خنجر أو مغلف قرآن، لكي نتأكد من أن هذه الأشغال الفنية تحمل طابعاً موحداً، وانه ليس من شك يمكن أن يقع في أصالتها. ليس من علاقة واضحة مع أي فن آخر. ان أصالة الفن العربي واضحة تماماً».

ويمكننا أن نضيف أن هذه الوحدة تمتد ليس فقط لكي تشمل العهود الاسلامية، بل تصل في قدمها الى الجذور الأولى. فالتقاليد التي وضعت أصول الفن الآشوري والبابلي والكلداني والتي امتدت الى الفن الآرامي والفنيقي، هي نفسها التقاليد التي ورثها الفنان بعد ذلك. فلقد كره الاجداد تصوير الأجساد، وأقاموا عماراتهم على أسس تصاعدية، فعكست بذلك روحيتهم المتعالية كالزيقورات والأبراج التي أخذت شكل المآذن كمأذنة الملوية، وصورت انفاءهم وتأملهم الباطني بطراز عمارتهم المغلق الداخلي، الذي نرى نماذجه شائعة حتى اليوم.

وبمعنى آخر ان وحدة الفنون الاسلامية، هي نتيجة لوحدة جذور هذا الفن الذي يشكل آخر مرحلة من مراحل تطور الفن منذ الرافدين. فجميع المظاهر الأساسية في فن العمارة الاسلامية، هي استمرار لمظاهر الفن الرافدي والسوري القديم، بل ان هذا الفن ترك إرثه لجميع الفنون التي ظهرت على هذه المنطقة من فن هلنستي أو ساساني أو روماني أو فن بيزنطي.. ومن المؤسف أن بعض المؤلفين يقف عند حدود ارتباط الفن الاسلامي بالفنون السابقة له، دون الاستمرار في تقصي الجذور الأولى لهذه الفنون جميعاً.

ولنأخذ مثلاً على ذلك العقود والقبوات والقباب، هذا الاكتشاف المعماري القديم الذي يعتبر من مميزات العمارة الرافدية منذ الأكاديين وحتى اليوم، فقد انتقل الى الفنون الأخرى التي ظهرت على هذه المنطقة، فظهر في الفن الروماني الشرقي، بل وفي روما ذاتها، إذ أن المعماريين السوريين من أمثال أبو للودور الدمشقي وغيرهم قد تولوا إقامة هذه القباب الرافدية المنشأ. ويذكر التاريخ أنه عندما أراد الأمبراطور أدريان إعادة بناء تغطية البانتيون في روما عام ١١٧م، لجأ الى المعماريين السوريين لبناء القبة فيها. ويعترف جورج مارسيه

فيقول «ان الفن البيزنطي استمد من آسيا أكثر بكثير مما استمده من الاغريق، وأنه ليس من قبيل الصدف أن يتولى عمارة اياصوفيا في القسطنطينية معماريان شرقيان هما ايسيدرو وانتيموس» ويعني بذلك تأثرهما الجذري على شكل العمارة البيزنطية.

ونحن نرى القبة في الفن الاسلامي عنصراً أساسياً في المساجد والمدافن والمدارس بل وفي البيوت، فمازالت مئات المنازل القروية في شمالي سورية تغطي القباب بنفس الطريقة والشكل الذي كانت عليه العمارة أيام الرافديين الأوائل.

ومثال آخر على ارتباط الفن الاسلامي بجذوره العربية القديمة هو المآذن الأموية في دمشق، والمآذن في المغرب العربي وفي الأندلس ذات المنشأ الشرقي. ان الزيقورات الرافدية التي تعتبر من أهم العناصر المعمارية الرافدية، قد انتقلت بصورة متتابعة الى جميع التقاليد المعمارية اللاحقة، فظهرت في الاتشغة الفارسية وظهرت في أبراج النواقيس المسيحية ثم انتقلت الى المساجد، وقد تكون مآذن مسجدي سامراء ومسجد ابن طولون أكثر قرابة الى الزيقورات، ولكن الفكرة الأساسية لجميع المآذن المربعة قائمة على معطيات الزيقورات من حيث رمزه التصاعدي الوحداني، وأبديته المدعمة لسيطرة الدين على الحياة العامة. ولم تقتصر هذه القرابة على بيوت العبادة، بل تعدتها الى العمارة المدنية، ومازال البيت في المشرق وقبله البيت الروماني والبيزنطي في هذه المنطقة، منطبقاً على ترتيب المنزل الرافدي ومفهومه، فهو بيت الراحة والسكينة والاستقلال، وهو مكان بعيد عن العالم الخارجي تعلوه الزخارف من الداخل، أما من الخارج فهو بسيط لامحل للنوافذ فيه وهو يحوي من الداخل صحناً مكشوفاً وغرفاً مطلة على الصحن، بعضها ذات أرض مرتفعة، وكان هذا البناء انعكاساً للتقاليد والروح التأمليين، كما كان أيضاً منسجماً مع طبيعة المناخ.

أسباب التحوير والتجريد

ان الروح التجريدية التي تسيطر على الفن الاسلامي ليست كما يعتقد عادة نتيجة تحريم صادر عن الرسول محمد (ﷺ)، بل على العكس هي تقليد أصيل، هي إرث قديم سابق لمولد النبي نفسه. وقد استمرت هذه الروح على تغذية هذا الفن خلال جميع

العصور، وعى ترسيخه في جميع البلاد التي سيطر عليها الاسلام. ولقد اكتشفت بعض البعثات الأثرية الآثار التجريدية الموجودة على أوابد ترجع الى عرب ما قبل الاسلام، بل ترجع الى عهود الرافدين.

فقصر المشتى الذي نقلت واجهته الى برلين حيث أودع هناك في متحف برلين. يثبت هذا الاتجاه نحو التجريد، بالاضافة الى بعض العناصر الحيوانية والنباتية مما يثبت من جهة أخرى أن الفن كان يمكن أن يكون تشبيهياً، وأن رغبة الفنان في أن يعبر عن الجوهر دفعته الى تجاوز الواقع العرضي. لذلك فإن ظهور الفن التجريدي لم يكن تابعاً لمنع التشبيه واستحالة التمثيل، بل كان نتيجة لتقليد قديم سرى منذ القديم، وكان مبعثه العقيدة الوحدانية، وكما يؤكد بريون (ان الفكر الاسلامي يتعارض أصلاً مع النحت والتشبيه، فلم من ضرورة لأي منع ديني لتحويل هذا الشعب عن التمثيل ذي الأبعاد الثلاثة). ولقد أبان مارسيه «ان ندرة الوجوه البشرية في الفن الاسلامي تعود الى أسباب تاريخية وفنية أكثر منها الى أسباب دينية». ونورد على ذلك مثالاً واضحاً وقوياً، النقوش النافرة الموجودة على افريز قديم في تدمر، والتي تمثل ثلاث نسوة رسمت بصورة مجردة تكاد تحاكي الاسلوب الحديث، وقد ظهرت تلك النسوة وراء محمل يشبه الحج عند العرب.

ويقوم الفن الاسلامي على فكرة فلسفية عقائدية، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات «ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام» الرحمن ٢٨. وعلى هذا فإن ديمومة كل شيء مرتبطة بمشيئة الله، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة، فان كل شيء قابل للتحول (بمشيئة الله)، ضمن المدة، وقابل للتحول ضمن النوع أيضاً، وعلى هذا فليس من شكل أو وجه ثابت وأكيد، فكل شيء زائل وباطل الا وجه، الله، وهو غير قابل للشبه أو التصوير. وكما يقول ما سينيون: «ان الاشياء غير موجودة في الفكر الاسلامي، ولكن يوجد مجموعة اعتباطية من المصادمات والكهارب ليس لها مدة أو استمرار، وينعكس هذا على الرقش العربي حيث ينتفي الوجه والشكل لبطلانهما».

ان فكرة سرمدية الله تقابل لدى الانسان العجز والتفاهة. العجز من الاحاطة بأسرار الله ومضاهاة الله، والتفاهة في تقدير الانسان بالقياس الى الكون والى الله، ثم إن الله قد

جعل الأقدار جميعاً بين يديه، والانسان مشغول باستمرار بذكر الله وبالتقرب اليه ﴿ورجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله﴾ النور ٣٧.

أما الباعث على التحوير فلم يكن عجز الفنان عن محاكاة الواقع، ولم يكن وسيلة لاخفاء التشبيه على الله يوم الحساب، بل كان يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي، فالفنان لا يعير الوجود والأشكال اهتماماً كبيراً في رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية، دون أن يسعى ألى إضافة الوسائل التي تقرب هذه الأشياء والوجوه من حقيقتها، فتجعلها في الصورة الثابتة أو في التمثال، ذات استمرار في إدراك الانسان لنفسه، مما يدفعه الى تقديسها، ولذلك فإن الفنان المسلم يرفض اتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغماليونية كما يقول ما سينيون، وتبعاً لمبدأ وحدة الوجود، فإن مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند هذا التصوير ليس الى التصحيف فحسب، بل والى اظهار الانسان مختلطا بالحيوان، ورمز ذلك العصفور ذور الرأس الآدمي... أو الحيوان المختلط بالنبات... ولكن هناك من فسر التصحيف تفسيراً آخر مثل دولوري، الذي اعتقد أن هذا التحريف مبعثه الخوف من حساب الله يوم القيامة، فالفنان يسعى الى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه، فلا يرى الله فيها أشباهاً لمخلوقاته. ومما لا شك فيه أن هذا الزعم يخالف مفهوم القدرة الالهية عند المسلمين، فالله الذي يسع علمه كل شيء وأنا أعلم بما أخفيتم وما أعلمتهم» سورة الممتحنة ٢٣. والذي لا ترقى الى أعتاب سمواته الخديعة والتمويه، لا يقبل مفهومه هذا التفسير السابق، بل يبقى ما أشرنا اليه من طبيعة أصيلة لدى العرب، في اختيار نسب خاصة لاعلاقة لها بنسب الواقع تكون أسهل وسيلة للتعبير عن الصورة العقلية عند المصور، هو السبب الذي دفعه أيضاً الى تجريد مفهوم الله في تصويره وفي وصفه. (الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب درّي، يوقد من شجرة مباركة زيتونة لاشرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور.) النور ٣٤.

ثم أن للقدرة البشرية حدوداً، فمهما سعى الفنان الى نقل ومحاكاة الطبيعة والواقع فانه يقف عاجزاً عن إحكام النقل والمضاهاة كما يقول السلطان أكبر. وهكذا نجد اليوم من

يردد هذا القول مثل البير كامو (ليس بإمكاننا أن ننسخ الواقع، حتى الصورة الفوتوغرافية ليست على أية حال نسخة أمينة أي ليست واقعية تماماً. ذلك لأن واقع حياة انسان لايكون فقط حيث يوجد، بل هو أيضاً في حياة الآخرين الذين يعطون شكلاً لحياته). وقديماً قال العرب؛ إنه ليس المهم نقل الحقائق القائمة في العالم الخارجي، بل الاندماج الكلي في تلك الحقائق، ولذلك فإن الاسلام سجل ضعف الانسان أمام مقدرته على محاكاة الطبيعة والواقع، والمضاهاة بخلق الله وربط ذلك بالله وحده (هو الله الخالق البارىء المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم) الحشر ٢٤.

ولعل هذا هو مادفع بعض المفكرين الى الاعتقاد، أن بعض الآثار الفنية الرائعة من صنع الله وليست من صنع الانسان. فلقد ذكر المقري في نفح الطيب وهو يصف جامع قرطبة الذي قيل أن (فيه ثلاثة أعمدة من رخام أحمر، مكتوب على الواحد اسم محمد، وعلى الآخر صورة عصا وأهل الكهف، وعلى الثالث صورة غراب نوح عليه الصلاة والسلام. الثلاثة خلقها الله تعالى ولم يصنعها صانع). وفي حديث شريف قال الله عز وجل (ومن اظلم ممن ذهب يخلق كخلقي فليخلقوا حبة ذرة أو يخلقوا شعيرة). ولقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الانسان العربي، مبدأين: الاول هو تصحيف أو تحوير الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان. والمبدأ الثاني هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته. ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة. فمن قائل ان الانسان ليس إلا مخلوقاً عاجزاً عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة وأنه مكرس لعبادة الله وحده. (وما خلقت الانس والجن الا ليعبدون) وقد أوضح القرآن الكريم أيضاً الفرق الواسع بين الله والانسان، والفرق بين وظيفة الخلق بالله ووظيفة العبادة المنوطة بالانسان (هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا اله الا هو العزيز الحكيم) آل عمران ـــ ٦، أي لا خالق ولا مصور إلا هو. (هو الله الخالق البارىء المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم) الحشر ـــ ٦٤. وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خلق الانسان لذلك كان تصوير الانسان ونحته من الأمور التي يضاهي فيها الانسان القدرة الالهية، وفي الحديث: «من صور صورة في الدنيا، كلف

أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ» . إن الدين الاسلامي يؤكد دائماً على الفرق بين الخالق والمخلوق ، وعلى أن المخلوق هو عبد غير قادر على الوصول الى مرتبة الخلق ، (ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله) البقرة ــ ١٥٥ .

وثمة تفسير آخر للتحوير في الفن؛ أن المؤمن كان يسعى الى تغيير معالم الوجه البشري ، لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف ، «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يُضاهون بخلق الله» .

ويدعي البعض أن التحوير كان نتيجة لضعف الفنان ، وعدم ثقافته الفنية ، ويسجلون بذلك هنة في مظاهر الحضارة ، وهناك من يرى أن التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الاساسي ، وانما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية ، بين صناعة الاصنام والتي حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه الوثنية اطلاقاً .

إن جميع هذه الآراء تفسر التحوير على أنه نوع من الالزام الخارجي وقد يكون الأمر كذلك بعد ظهور المحدثين ، ولكن كيف يفسر ذلك في العهود التي كان الخليفة نفسه يرعى فيها الفن ، مثل الوليد وهشام والمعتصم وغيرهم؟ وكيف نفسر وضع الفنون القديمة في الحضارة الرافدية ، بل كيف نفسر الفن البيزنطي أو الرومي اللذين أخذا عن الفنون في بلادنا دون أن يكون التصحيف في الفن عندهم اكراهياً؟ . . .

لقد اتجه الذهن الاسلامي بنظرته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين . وهذا الكشف يتم بالغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء ، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته ، وهي الجوهر الحق ، بل تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية ، فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول . ولقد فطن المصورون المعاصرون الى سر التصحيف فقال ماتيس : «ان الدقة لا تؤدي الى الحقيقة» فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ، ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي . لقد كان الفنان العربي يسعى الى تجاوز عالم الشهادة للوصول الى عالم الغيب . ولذلك فانه عند ما كان يرسم شكلاً ما في مخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي ، أو على جدار كما في قصور سامراء وقصير عمره ،

فلم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قوياً، حتى يصل به هذا الارتباط الى قلب الفكرة الى اشارة وقلب الواقع الى رمز كلي. والمبدأ الثاني الذي نتج عن الوحدانية في العقيدة الاسلامية هو التغفيل في الفن، ويعتقد البعض أن سبب هذا التغفيل هو العزوف عن الحياة في الدنيا، واللجوء الى الله دائماً موئل الانسان في الحياة الآخرة. (وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور) الحديد ــ ٢٠. (ذلك خير للذين يريدون وجه الله وأولئك هم المفلحون) الروم ــ ٣٨.

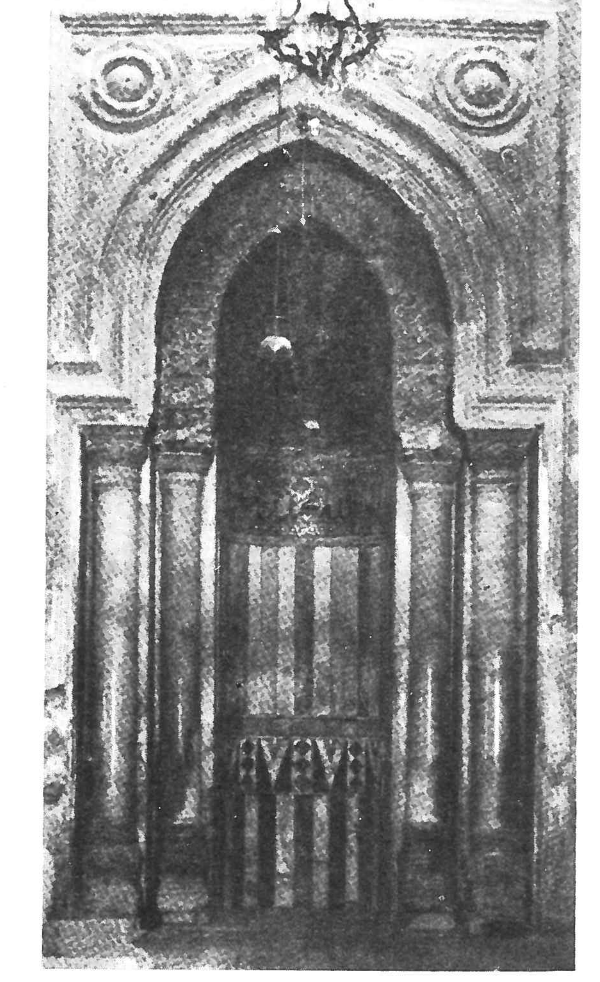
ولقد أفرد بشر فارس في ذلك بحثاً مقتضباً أكد فيه، أن الفنان المسلم كان إنما يرى في تصوير الحياة متاع الغرور (وهو متاع يضمحل وينحل بإزاء الذي بين يدي الله) وفي القرآن الكريم (واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء، فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح، وكان الله على كل شيء مقتدراً) الكهف ــ ٤٧.

وهكذا يسعى الفنان المسلم الى ازالة كل صلة في موضوعه مع الحياة الزائلة والتقرب من المطلق، من الله (وما عند الله خير وأبقى) القصص ــ ٦٠.

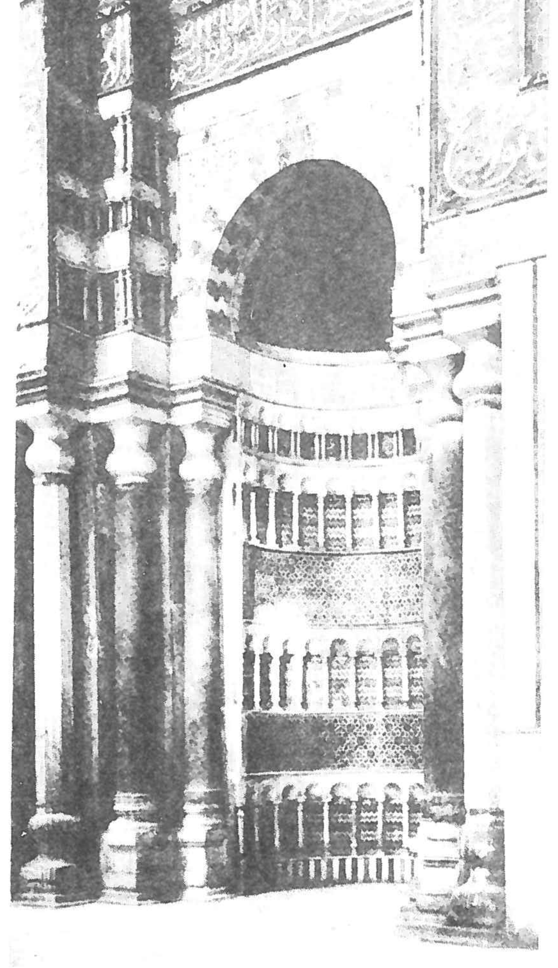
ويقول بشر فارس (يتصفح الفنان (المسلم) أجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أقل فساداً. وهكذا تعاني المادة ما تعانيه من اقتطاع وتضمير، فتبدو مبتورة مسحاء، فتنم على الشبهة التي تلامس ماهيتها في دنيا تافهة أيما تفه.

والواقع أن هدف الفنان كان دائماً الاندماج الكلي في موضوعه، ولم يكن هدفه مجرد نقل هذا الموضوع القائم في العالم الخارجي. ذلك لأن الفنان لم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود. بل كان دوره أن يسعى عن طريق الفن الى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه، وهذه الطبيعة التي فرضها الغلاف العرضي، لكي يندمج في روح العالم ويصبح جزءاً مغفلاً في مصدر الامكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء على وجه اليقين والتحديد، وهكذا فإن الرقش العربي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية، يرتكز على أساس روحي ايجابي على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة.

١٩ ــ القاهرة ــ محراب مدفن الشافعي ١٢١١ .

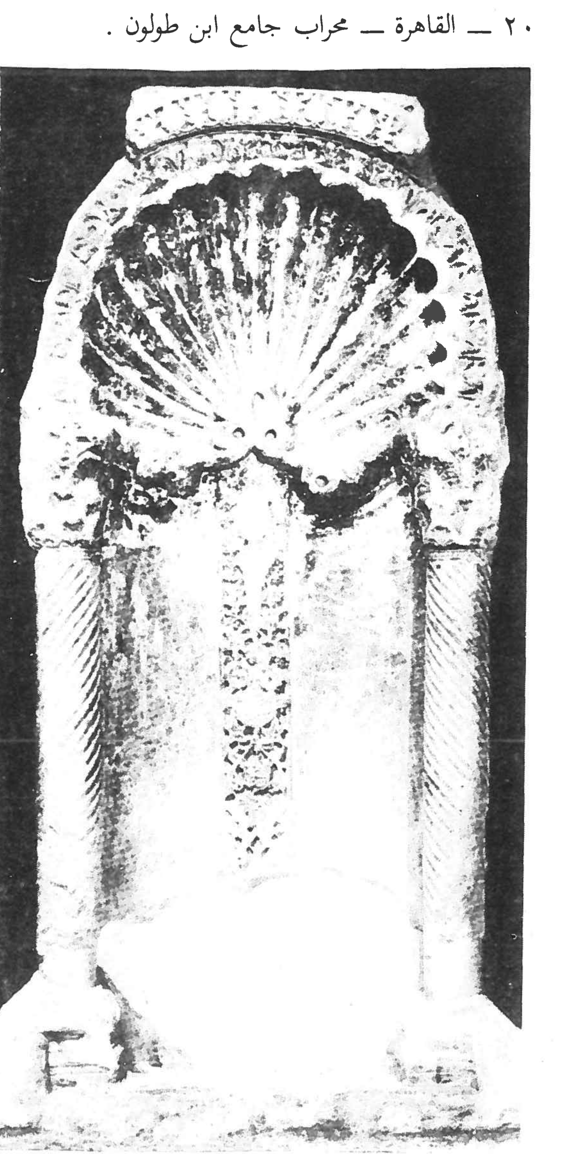


٢٠ ــ القاهرة ــ محراب جامع ابن طولون .

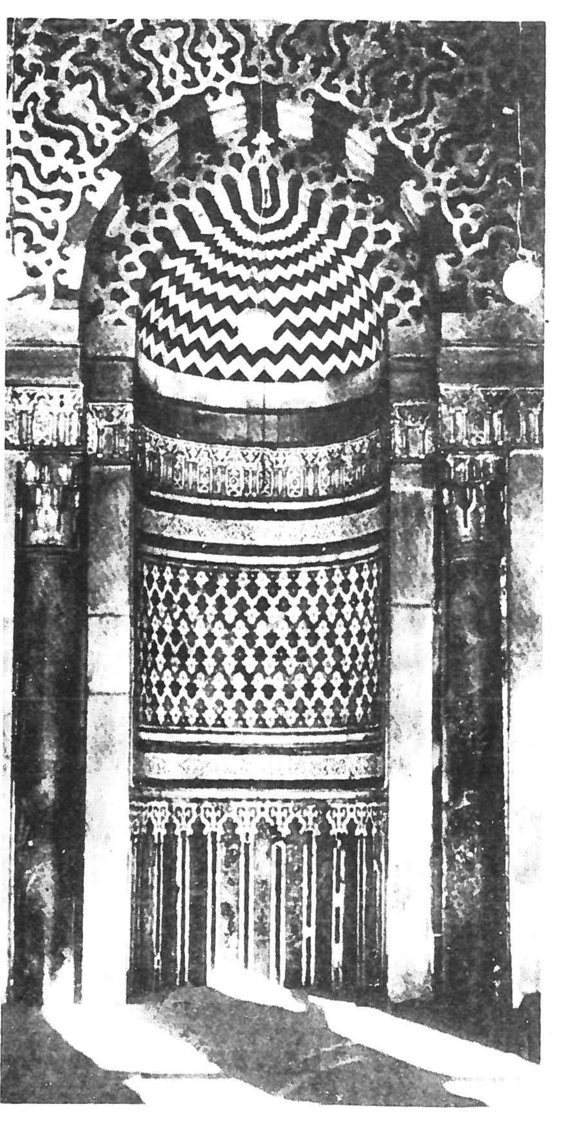


٢١ ــ القاهرة ــ محراب مدفن السلطان قلاوون .

٢٢ ــ القاهرة ــ مدفن السيدة نفيسة .



٢٣ ــ الموصل ــ محراب الجامع النوري .



٢٤ ــ القاهرة ــ محراب جامع السلطان مؤيد .

تفسير الرقش

لقد بدت ايجابية الرقش العربي في مظاهر الالحاح للوصول الى الوجود الحقيقي أو المطلق الأبدي. ويمكننا أن نلحظ مظاهر الروحانية في الدين وفي الفن بمقارنة الذكر في الدين (ورجال لاتلهيهم تجارة أو بيع عن ذكر الله) النور ـــ ٣٧. مع التكرار والوميض في الرقش العربي. ففي الذكر يكرر المؤمن عبارة واحدة (الله هو) مئات المرات حتى يفقد وعيه ويتجرد من غلافه المادي كي يغيب في نشوة الاتصال بالله. أما في الفن فان هذا السعي وراء الجوهر الخالد أو الحق يبدو في صورتين؛ صورة أفقية تبدو على شكل التكرار أو التناسخ. ويبدو هذا الرقش اللين، صورة مركزية تبدو على شكل وميض متناوب، وتبدو خاصة في الجامات ذات التخطيطات الهندسية المستقيمة والتي تسمى (الخيط).

شكلا الرقش العربي

هكذا فإن الرقش العربي قد بدا في شكلين أساسيين. إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأن المصدر في الواحد هو العقل والحس وأن المصدر في الثاني هو الهوى والحدس، وأنهما منفصلان على هذا الأساس، ذلك لأن الرسم العربي كان إنما ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الالهية في حالات الوجد الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن «لانهائية الملاذ الأجل» وبمعنى آخر ان الفنان كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس، وليس عن طريق الفهم، ذلك لأن ادراك الله لايقوم على الحس، وانما يقوم على الوحي، ودرجات الوحي متفاوتة، أعلاها وحي الأنبياء ومنها وحي الرقاشين والشعراء والناثرين. والوحي هو الحدس المتفوق على الحس والتعقل. أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي أو التعالي ارتساماً واعياً محسوساً. ومن هنا كانت الصورة الالهية هي الصورة القائمة في وجودنا منذ الأزل، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا. وقد قيل فما الصورة؟ قال: التي بها يخرج الجوهر الى الظهور عند اعتقاب المصور اياه. كما يقول التوحيدي.

ولقد أوضح التوحيدي؛ الفرق بين الصورة الالهية والصورة العقلية بما يصبح أن يكون قواماً فلسفياً للرقش العربي. فالصورة الالهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود. أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي، ولكن معها بالمرتبة اللفظية. وليس بين الصورتين فصل الا من ناحية النعت. والا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة.

ويبدو أن هذا التفريق بين الصورة الالهية وآليتها الحدس والوحي، والصورة العقلية وآليتها العمل الفني، تتعارض مع التفريق الذي عرضه بشر فارس والذي اعتمد فيه على التسميات الشائعة لدى أهل الفن في بلاد الشام. والواقع أن تقسيم التوحيدي يقوم على أساس المراحل الابداعية. المرحلة الأولى، مرحلة التصوير الالهي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الالهي عند الفنان. والمرحلة الثانية هي مرحلة التصوير العقلية وهي التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير.

أما تفسير بشر فارس فهو يقوم على أساس الاسلوب، اسلوب تغلب عليه الحصافة والحساب أطلق عليه اسم (الخيط)، واسلوب تغلب عليه العفوية والاسترسال أطلق عليه اسم (الرمي). ولكن بشر فارس يعتقد كالتوحيدي أنه ليس من فرق كبير بين الاسلوبين اذ يقول: «وهذان المبدآن يتنافران في الظاهر على حين أنهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضم التمثل الى الشعور، بل هما يأتلفان حتى التعانق والملامسة» فكل من هذين الاسلوبين يقوم على فكرة الوجد والتعالي، ففي الصورة الاشعاعية نرى الكون بما فيه يدور في فلك واحد، منشأه الله الأجلّ ومنتهاه الواحد الأحد (هو الأول والآخر) الحديد ٣. وفي الصورة البتول، نرى أن الرقشة الجميلة تصبو باستمرار نحو الجوهر، اذ لا مبتدأ لها ولا منتهى، وما يجوز لها أن تطمع في أحد منها لأنها تسعى وراء الله (ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله) البقرة ــ ١١٥. و (انه يبدىء ويعيد).

وهكذا فان المصور في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب، والقائمة على مفهوم العبث كما يفسره سبنسر وديكارت، بل هو عمل رصين لايفرق عن العبادة. وفي

ذلك يقول بشر فارس : «وبعيد أن ينحدر الرقش من بدوات العبث وأن زعم قوم النقاد هذا الرقش ثمرة التوقان الاسلامي ، ثمرة منقاة وتوقان مذعان يختلج على هلع»

على المؤمن أن يتوجه بكيانه الى الله فالله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن واحد (ذلك خير للذين يريدون وجه الله وأولئك هم المفلحون) الروم ـــ ٣٨ . وثمة من يعتقد أن الخيط في الرقش العربي هو عمل هندسي محض يقوم على تفريعات واشتقاقات للاشكال الهندسية الاولى ، المثلث والمربع والواقع أن شكل الخيط اذا كان هندسياً فانه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه الا لكي يكون الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي يتضمنه ، فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية،وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد ، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها واليه ترجع جميع الأشياء،وفي ذلك يقول بيرابين . (يعاني الرقش العربي دائماً مشكلة البحث عن الواحد) ويفسر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الاشعاعية ، فالملاحظ أنها بوقت واحد نابذة وجابذة ، وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود الى الجوهر الواحد فمرجع الأمور هو الله (والى الله ترجع الأمور) القرآن ، فالله مصدر كل شيء (الله يبدأ الخلق ثم يعيده اليه ثم اليه ترجعون) الروم ـــ ١١ ، ولقد فسر بيرابين ظاهرة الرسم الهندسي هذه بقوله : «انها ملازمة لادوار منطلقة ومرتدة الى منشئها ، وهي تسعى بدون انقطاع الى ممارسة وجد ممتع» .

علاقة الفن بالدين

وقبل أن نختم الحديث في هذا الفصل لابد أن نوضح أمرين ، علاقة الفن بالدين الاسلامي ، وعلاقته بالزخرفة .

وضحنا فيما سبق كيفية انتقال المعاني القدسية الاسلامية الى عالم الاشارة والمحسوسات أي الى صيغ جمالية دنيوية ، فهل يعني هذا انفصال الفن عن النظام الديني ؟

إن هذا السؤال الذي كثيراً ما طرح ، لايجد تفسيراً له إلا اذا توضح لنا المناخ

الروحي الذي ينمو فيه الفن منذ بدايته. فالفن في علاقته مع الدين إنما يترجم طابعه الروحي المستمر والذي يحدد إطاراً أساسياً لشخصيته، فالفن الاسلامي ليس عملاً طقوسياً أو تعريفاً بالاسلام، وإنما هو صيغة من صيغ التعامل مع الواقع، وهي صيغة غير مادية كما يقول ماسينيون، «لقد عاش الفن الاسلامي في مناخ حر قبل الاسلام وفي بداية الاسلام، وخلال هذه المراحل برهن الفنان على خصب لا حدود له، واستمر هذا الخصب على الرغم من القيود التي وضعها مفسرو الحديث. ولقد انتبه غرابار الى هذه الحرية فقال: «لايوجد في الرسم أو التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية، وهكذا كانت للفن في بداية الاسلام امكانية نمو لا نهاية لها، وامكانية تطور كبيرة تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح، مما يعطي فكرة عن خاصة مميزة للفن الاسلامي في أول عهد تكونه وهي الحرية، هذه الحرية المطلقة التي تجعل أي عنصر قابلاً للتطور وفي أي اتجاه. فليس هناك بداية، وليست هناك نهاية، وليست هناك حدود أخرى سوى ارادة الفنان».

لعل التفسير الذي قدمناه يوحي باعتمادنا على مبادىء صوفية، ولكي لا نقع في هذا الوهم لابد من التأكيد، أن الواقع الروحي في الفن أمر لايمكن نكرانه، وأن أي تفسير مادي للفن يجعل هذا الفن مجرد زخرفة أو مجرد عمل آلي منقول. وهذا ما تم فعلاً، فنحن والى عهد قريب مازلنا نردد أقوال المستشرقين في آلية الزخرفة، وفي سذاجة التصوير التشبيهي، دون أن يكون بمقدورنا الكشف عن الأبعاد الحقيقية لهذا الفن، فلنسمع ما يقوله مارسيه: (ويتطلب عمل الرسام أو بصورة أوضح عمل الرقاش نوعاً من المهارة، وليس من استثناء في ذلك وليس ثمة تحول الى مراقبة العالم الخارجي اللهم الا فيما ندر، فالزخرفة الاسلامية هي انشاء ذهني تام تقريباً، والمزخرف الذي يحفل ذهنه بالذكريات وأصول بعض المشاغل، يملك بدون شك بعض أصول الأشكال المستعارة من الأعمال التي صادفها، ولكنه أبداً لا يستعير رسوم الأشياء التي كادت تقدمها الطبيعة، انه لا ينقل غرسة ما بل كان ينقل التأويلات التي كان يقدمها النحاتون والفسيفسائيون الذين سبقوه، انه يحور التحويرات، فهو يستمد منها ويحورها بدوره، وبهذا المجال العفوي تقريباً تتأكد عبقريته الخاصة واحساسه الشخصي بالجمال».

ان هذا التفسير يفصل الفنان عن شخصيته التي تربطه بتاريخ حضاري معين، والتي تربطه بعقائد روحية قديمة، ويجعله مجرد واحد من البشر يمارس بكل حياد عملاً ما. على أن هناك من يؤكد هذا الاتجاه من المستشرقين الحديثين من امثال بابادوبولو واوليغ غرابار الذي يوضح أن تحول الكتابة الى عنصر زخرفة وتطور هذه العناصر الى رموز واشارات، يحدد المنهل الاساسي الذي نهل منه الفن الاسلامي، وهو في هذا يخالف الآراء الخاطئة الشائعة التي تضع الفن الاسلامي في مرتبة أدنى من مراتب الابداع ويربطه بالفن التطبيقي وبالزخرفة.

ويحاول غرابار أن يطرح هذه المسألة بموضوعية العالم الجمالي فيقول: ليس الرقش العربي مجرد زخرفة، بل كان له وظيفة رمزية، ففي جميع أشكال الرقش التي نراها في قصر الحير الشرقي والغربي وفي قصر المشتى أو خربة المفجر يتبين أن هذا سواء أكان هندسياً أو نباتياً قد أخضع كلياً لمبادىء تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الاسلامي، وهذا يعني أننا نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة. فالعناصر الزخرفية لايمكن وصفها كوحدات منفصلة أو كيانات طبيعية خافية على أبصارنا.

ويضيف غرابار في مكان آخر:

«ان الالتجاء الى الرقش هو انتقال الى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، اذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته العادية ومعناه المتداول، وهكذا فإن الصورة تتغير كلياً عن اصلها. ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الاشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا، ولكنه يترك لنا حرية التفسير، وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لاحد لها».

مسألة منع التصوير التشبيهي

لقد مر التصوير التشبيهي في الاسلام في مراحل ثلاث: المرحلة الأولى تبتدىء منذ حياة الرسول وحتى ظهور التأثير الفارسي في عهد المأمون، والمرحلة الثانية تنتهي في عهد المتوكل، والمرحلة الثالثة مازالت مستمرة في نطاق التاريخ الاسلامي.

وخلال المرحلة الأولى نرى فن التصوير العربي يحمل تأثيرات غريبة لم تأت عن أفكار فلسفية وجمالية مستوردة، ولكن جاءت عن تقاليد فنية شائعة في المنطقة التي ظهر فيها الاسلام وبخاصة بلاد الشام، وكانت هذه التقاليد ذات أصول فارسية «مانوية» نسبة الى ماني وهو الزعيم الروحي الذي جعل التصوير أساساً في العقيدة، والى أصول بيزنطية مستمدة من التقاليد الاغريقية التي قدمتها فلسفة أفلاطون وأرسطو.

ومما لاشك فيه ان السكان المحليين في بلاد الشام هم الذين نقشوا كثيراً من الرسوم والصور والتماثيل التي مازالت موجودة على جدران قصر الحير وقصير عمره وخربة المفجر وواجهة المشتى، وتتوضح هوية المصورون في قصير عمره من خلال الكتابات الواردة على الجدران، والتي تدل إن هؤلاء كتبوا اسمائهم بالاتينية مرة والعربية أخرى، كدلالة على انتمائهم الثقافي السابق للاسلام.

العربي المسلم الذي جاء من الجزيرة، لم يمارس في الواقع التصوير وانما هو المواطن الشامي الذي أسلم أو الذي بقي على نصرانيته، هو الذي تابع الرسم والتصوير حسب التقاليد الدارجة.

وثمة تماثيل وانسجة وخيام وحلي وأدوات، عليها رسوم آدمية كانت ترد الى المسلمين حتى في عهد الرسول، من بلاد الفرس والروم.

ومن المعروف أن بيوتاً كثيرة كانت مزينة بهذه المستوردات المحلاة بالرسوم والصور، ولقد أوضح لامنس Lamens ودوفيللارد De Villard أن الروايات تتحدث عن الرسول وسط مجموعة من الكائنات الحية. وتبدو هذه الكائنات مصورة على البسط والارائك والسجاد، وعلى الاختام التي تخص النبي نفسه. ونعلم أيضاً أن كثيراً من الصور كانت تزين كثيراً من مساكن المدينة، كمنزل مروان بن الحكم الذي كان والياً على المدينة عام ٦٧٢، ومنزل ياسر بن نمير خازن بيت المال في عهد الخليفة عمر، بل ان المبخرة التي كان الخليفة عمر نفسه يستعملها في المسجد كانت مزينة بالصور الآدمية.

وفي عهد عبد الملك وفي مكة المكرمة أيام الحج كانت خيام الحجاج الموسرين مزينة بصورة آدمية، وفي بداية حكم العباسيين زين المنصور قبة قصره بدوارة هواء على شكل مقاتل فارس، كذلك شأن قصور بغداد وسامراء، وأمثلة كثيرة أخرى.

ومع ذلك فإن تمثيل الكائنات الحية في المساجد أو تصوير الرسول نفسه وباقي الانبياء والخلفاء لم يعرف أبداً في هذه المرحلة، هنا نستطيع تفسير ذلك بسبب الخوف من عبادة هذه الكائنات والانزلاق نحو الشرك، وهو المانع الديني الصرف الذي يتوضح في ابقاء المسجد عارياً من الصور التي تلهي عن العبادة والتي تدفع الى تقديسها. كما يتوضح في منع تصوير النبي والصحابة وهم الأتقياء المكرمين من أن يرتفعوا الى مرتبة أعلى من المكانة التي وضعهم فيها الاسلام بعيداً عن مكانة الاله.

وثمة منع ايديولوجي تجلى في رفض جميع الصيغ المستوردة والتي ترتبط في دلالتها وفي شكلها الى قيم وعقائد غريبة عن المفهوم العربي. فنحن نعلم ان التماثيل والأوثان التي كان العرب يتبركون بها قبل الاسلام ما هي الا تماثيل رومانية قديمة كانت ترد مع التجار من بلاد الشام وقد حملت أهمية قدسية أو تعويذية أولاً، ولكنها ذات قيمة فنية غريبة، وهكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية ولجماليتها الغريبة مرفوضة من الاسلام، ففي الحديث الذي أورده النووي على لسان عائشة قالت: «قدم رسول الله (ﷺ) من سفر وقد سترت على بابي درفوكاً فيه الخيل ذوات الأجنحة فأمرني بنزعه. وفي رواية أخرى، وأنا مستترة بقرام فيه تماثيل، فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه» ثم قال: «ان من أشد الناس

عذاباً يوم القيامة المصورون» فقالت عائشة فقطعناه، فكان رسول الله يرتفق عليهما».

ومن الواضح أن الرسول هنا لم ينه عن التصوير وإنما رفض الرسوم التي تحمل مفاهيم وثنية مستوردة، ورسمت بأساليب واقعية غريبة عن الذوق العربي. وأما قوله إن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون، فإنما يقصد بذلك أولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة الله في خلق هذه الكائنات التي رسمت بأسلوب واقعي وبمحاكاة رفيعة للواقع.

فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله، ولهذا كان الحديث «يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله».

وخلال المرحلة الثانية كان التأثير الأغريقي أكثر وضوحاً، صحيح أن خالد بن يزيد كان من أوائل الذين اهتموا بالثقافة الاغريقية، غير أن المأمون كان قد قوى علاقته بالبيزنطيين، فطلب إليهم إرسال كتب افلاطون وارسطو وايبوقراط وغاليلو وبطليموس، كما روى سعد، وكما روى المقريزي. ولقد أسس المأمون جماعة من العلماء منهم الحجاج بن يوسف بن مطر ويحيى بن البطريق وسلمان وغيرهم لاختيار أحسن الكتب.

وهكذا فان المفهوم الافلاطوني في التعبير الأمثل والأكمل للشكل الانساني في التصوير وجد له مكاناً في تفكير المعتزلة الذين وجدوا تبريرات للتصوير وردت على لسان أبي علي الفارسي (القرن العاشر) وهو من كبار النحاة، وكان ذلك بعد تفسيره النحوي للحديث الشريف «يعذب المصورون..» قياساً على تفسيره الآية الكريمة «ان الذين اتخذوا العجل سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا». الاعراف ــ ١٥٢. فهو يقول «ومن صاغ عجلاً أو نحره أو عمله بضرب من الأعمال، لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين» فاذا كان ذلك على علم ما وصفناه من إرادة المفعول الثاني المحذوف في هذه الآية (وهو الله، والأصل، ان الذين اتخذوا العجل الها...) فان قال قائل: لقد جاء في الحديث «يعذب المصورون يوم القيامة». وفي بعض الحديث «فيقال لهم أحييوا ما خلقتم» قيل (يعذب المصورون يكون على من صور الله تصوير الأجساد، أي يعذب مصوروا الله..) أما الزيادة فمن أخبار الآحاد التي لا توجب العلم. فلا يقدح لذلك في الاجماع كما ذكرنا..».

وهناك رأي مماثل ورد على لسان ابن دقيق العيد. والواقع ان المعتزلة أصرت على التوحيد، ونفت أن يكون لله تعالى صفات أزلية من علم وقدرة وحياة وسمع وبصر غير ذاته، بل الله عالم وقادر وحي وسميع وبصير بذاته، وليست هناك صفات زائدة على ذاته، والقول بوجود صفات قديمة قول بالتعدد، والله واحد لا شريك له من أي جهة كان، ولا كثرة في ذاته، ولقد قام المعتزلة بتأويل الآيات التي تورد هذه الصفات، تماماً كما فعل صفوان بن الجهم قبلهم، والواقع أن هذا الموقف كان مضاداً آخر للمشبهة، وعلى رأسهم مقاتل بن سليمان الذي قال بتجسيد الله واثبات صفات له كصفات المخلوقين. على أن المعتزلة اذا رفضوا تشبيه الله وتصويره تصوير الأجساد، فإنهم لم يرفضوا التصوير التشبيهي.

ويجب أن نشير ان الحديث النبوي اذا جمع في العصر العباسي اولاً، وخاصة الموطأ لمالك بن أنس فإن أكثر هذه الأحاديث المجموعة ليست مسندة وبعضها ضعيف.

حتى اذا جاء القرن الثالث الهجري نشطت حركة الجمع الدقيق والتصحيح على يد ابن سعد (٨٤٥م) والبخاري (٨٧٠م) ومسلم (٨٧٥م) وابي داوود (٨٩١م) والنسائي (٩١٧م) وأصدروا مجاميع، هي الكتب التسعة المعروفة، والتي اعتبرت اصح كتب الحديث. ولقد تشدد المحدثون في رفض الافكار الاغريقية والعودة الى الأصول العربية، وعن هؤلاء أصبح المصدر التشريعي الاسلامي بصدد المنع واضحاً.

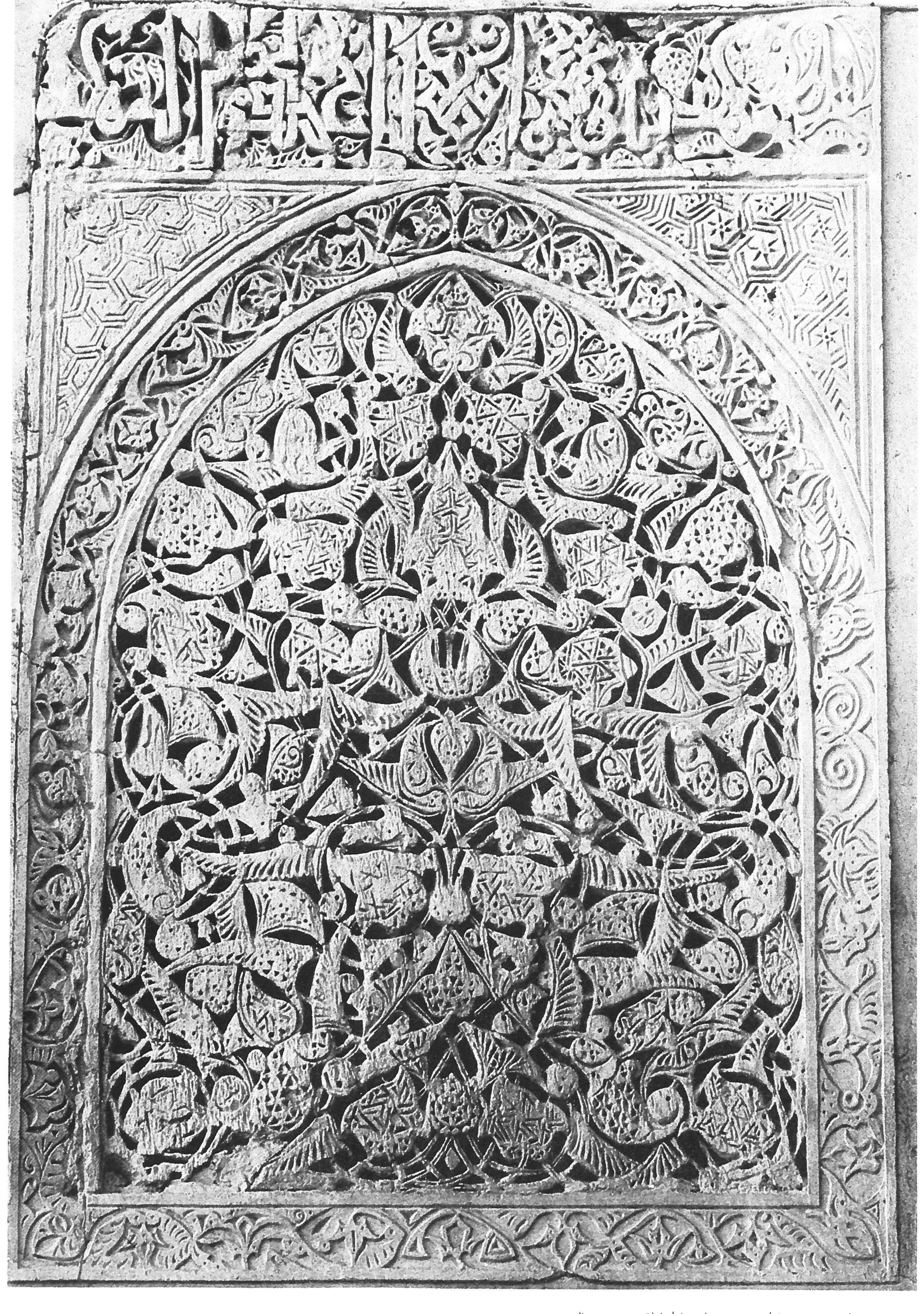
والواقع لم يكن موقف الاسلام في المرحلة الثالثة من التصوير التشبيهي صادراً عن تعاليم دينية فقط، بل كان صادراً عن رفض شامل لكل ما هو غريب عن الفكر العربي والثقافة العربية. ولقد أوضح ذلك بابادوبولو بقوله: «نستطيع أن نشارك دوفيللارد بقوله ان ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد في الحديث، هو تأثير الثقافة الهلينية التي حولت الاسلام في بداية عهده الى ديانة علمية، وذلك وفق الضرورات الفلسفية والتفسير وعلم الكلام، وتم ذلك عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة الى الصفاء والتجرد، مما دفعهم الى تأويل أعمال وحركات الرسول بهذا المعنى، ومع ذلك نستطيع أن نضيف الى ذلك أن المحدثين هؤلاء على الرغم مما نشعره من مظاهر روحية في الثقافة الهيلينية، فقد كانوا يشكلون طرفاً من موجة رفض الفلسفة والعلم الاغريقي التي

كانت قد تطورت على يد المعتزلة، والتي كانت نصيراً للعودة الى التقاليد والعلوم العربية. وهكذا فان الصور سواء كانت في الرسم أو الفسيفساء أو التماثيل، فقد كانت تبدو اغريقية أي مناقضة لصفاء الأصالة العربية في الاسلام».

وعندما قام المحدثون الستة الكبار كان ذلك في ظل المتوكل الذي حارب المعتزلة الذين استمر نفوذهم خلال الخلفاء الثلاثة السابقين له، وقام أيضاً بمناهضة المترجمين اليعاقبة والنسطوريين الذين كانوا يتقنون الفلسفة الاغريقية، كما قام بمعارضة جميع النصارى بل وجميع الذين كانوا يناصرون الاغريق. ولقد كان أثر ذلك واضحاً في سلوك المهتدي (٨٦٩ــ ٨٧٠) الذي ازال جميع الرسوم التي كانت تزين صالات قصره الخاص.

وهكذا فان المنع الذي ورد على لسان الرسول والذي توسع المحدثون في توضيحه والتقيد فيه، إنما هو عودة الى تثبيت التقاليد الفنية التي كانت سائدة، والتي حال دونها تيار الثقافة الاغريقية الذي ابتدأ مع المعتزلة والتأثيرات الاغريقية.

ولقد حاول المستشرقون الاوربيون أن ينظروا الى الفن الاسلامي دائماً من خلال مقاييسهم الهلينية، فلم يفلحوا في توضيح جماليته وفلسفته، بل اتهموه بالتقصير وبالزخرفة البديلة عن التشبيه بفعل المنع، وجعلوه في مرتبة أدنى من مرتبة فنهم الذي قام على المحاكاة الدقيقة والقياس الانساني والقانون الرياضي.



٢٥ ــ نافذة حفر من الجص ــ جامع الحنابلة دمشق (القرن ١٣ م) .

الرقش العربي

أراد المستشرقون عند دراستهم الفن الاسلامي ايضاح تطور هذا الفن من خلال مقياس أساسي هو الفن الكلاسيكي، فلقد ربطوا أصوله بهذا الفن وفسروا تطوره لبناء شخصية خاصة مستقلة سقوطاً واضمحلالاً، وربطوه بالظروف السياسية والاقتصادية تبريراً وتأكيداً.

والحق إن الفن العربي كان يمضي متأثراً بحركة داخلية تأخذ دوافعها من القيم القدسية التي رفدت النشاط الفكري والفني وكانت أساساً له.

وهكذا نرى الفن ينصرف شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها، وهو تأثير كلاسي غريب ولاشك، إلى تصوير الأشياء وفق منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي كما في المنمنمات، أو الى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمز القيم الكبرى، ومنها القيمة المطلقة «الله تعالى».

والرمزية في الفن هي اصطلاح استعمله المستشرقون أيضاً لتفسير هذا الانتقال الذي تم في الفن من التشبيه الى التجريد، ويعتقد ايتنغهاوزن ان الحياة المترفة في البلاط وتسلياتهم الحسية كانت تدفع الى هذا النوع من الرمزية. ثم يعود لكي يقول «انه نظراً لأن هذا الفن لم تكن له أية وظيفة دينية، ولم تستعمل للملاحم ولا للشعر الدرامي، فإن هذا الفن كان ضئيل الأهمية».

ومن المؤكد انه من الممكن الرد على هذا القول عند التذكير بخصب الشعر العربي واحتوائه أروع الصور والاخيلة التي أغنت احاسيس الانسان العربي. أما الفن فلم يكن عند العرب ذا صفة بيانية أو تعبيرية وانما هو تعبير عن حركة داخلية تربط الانسان بخالقه. هذه

الحركة الداخلية هي حركة حضارية تأسيسية، فإذا كان الفكر الكلاسي مهيمناً على المنطقة الاسلامية في بداية الاسلام، فإن فكراً جديداً يقوم على التوحيد وصل الى مرحلة النضوج، أصبح أساساً وبديلاً لجميع مظاهر الحضارة المبكرة، وثمة حركة اخرى خارجية فرضتها التعاليم التي انطلقت من تفسير متشدد للاحاديث، وعن تأكيد للفارق الكبير بين الانسان والله، وتصور الانسان وعجزه عن مضاهاة الله، بل وفي تحاشي كل ما من شأنه الايحاء بهذه المضاهاة. ولذلك فإن الفنان انصرف شيئاً فشيئاً عن الارتباط بالافكار الوثنية التي تجعل الاله من صور البشر. الى الصورة الوحدانية التي تجعل الله صبوة الانسان.

وكان الرقش العربي الطريق الذي تصاعدت فيه الموهبة بعيداً عن أي تهاون في تمجيد الله، بل كان سبيلاً الى ذلك، ثم أصبح من أهم المظاهر الابداعية لما يتضمن من معان وفلسفة جمالية متميزة.

يقف الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير. والخط العربي هو تجديد في رسوم الحروف والكلمات التي تحمل معان معينة. أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثاً أو مشهداً واقعياً أو خيالياً.

أما الرقش فهو رسم لا يحمل معنى بيانياً أو لفظياً وانما ينقل الشكل الهيولي والجوهر لاشياء كانت واقعية.

وهنا يتضح ان الرقش كان مآل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى. لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي الى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتغيير. ومع انه لم يتخل عن وظيفته البيانية فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى ذاته بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعاً لجمالية الخط ذاته، وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط مستقلة تحيطه بالمزيد من التزويق، أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشاً بذاته.

لقد انطلق الخط العربي من مصادره الكنعانية في «جبيل» يحمل اشكالاً أكثرها هندسي،وتطور فيما بعد حتى أخذ أشكالاً لينة تارة أو هندسية متكسرة اخرى أو لينة ومنكسرة معاً.

وعندما ظهر الخط الكوفي كان في الواقع ذروة هذا النوع المركب، بل أصبح صيغاً راسخة كالبناء الهندسي تحليه أغصان وأوراق مجردة هي الرقش اللين «الرمي» نفسه. ولكن خطاً هندسياً صرفاً استعمل في القرن الخامس عشر في تزيين الواجبات المعمارية في فارس، مركباً من ألواح الآجر التي تتشابك مؤلفة كلمات مقدسة كاسم الله ونبيه والخلفاء.

وعندما انتقل هذا الخط الى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حتى لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر. وأمثلة ذلك كثيرة.

والخط العربي ابتدأ من شكلين أساسيين الواحد «مزوى» (أي مؤلف من زوايا) أو هندسي والثاني لين نسخي، كذلك الرقش فهو على شكلين هندسي ينطلق من مثلث أو مربع وتفريعاته ويسمى هذا النوع من الرقش (الخيط)، وشكل آخر لين مستوحى من النبات وعروقها ويسمى (الرمي).

ولقد تطور الخط متجهاً نحو الرقش بسبب الأهمية البالغة التي أعطيت للخط اذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسي في كتابه القرآن وآياته، وبسبب تراجع التصوير التشبيهي بعد حملة المحدثين عليه في العصر العباسي.

وتتلاقى نتيجة تطور الخط مع نتيجة تطور الصورة المشبهة التي أخذت بالتجريد شيئاً فشيئاً تبعاً لحملة المحدثين ذاتها.

ونحن نرى بوادر هذا التحول واضحة منذ بداية الفن الأموي، ففي واجهة قصر المشتى النحتية نرى بوضوح كيف تتداخل الكائنات الحية والزهور والأوراق لكي تأخذ أشكالاً شبه مجردة ضمن نطاق زخرفة لم تصل بعد الى حدود الرقش، كما يتوضح ذلك في أعمال الفنانين في سورية والعراق والذين صوروا المخطوطات، مثل مخطوطة «كليلة ودمنة» الذي صور في سورية عام ١٣٥٤م وفيها نرى النباتات متجهة نحو الرقش بوضوح، كذلك الحيوانات كالفيل والارنب اذ نرى الخطوط الرقشية تأخذ محلها في توضيح تفاصيل اجسامها وهيكلها. ونرى ذات الملامح والتعديلات في صور مخطوط كتاب الحيوان للجاحظ الذي صور في سورية عام ١٣٢٥م، وتصبح المواضيع أقرب للتجريد وللرقش في بعض

صور خطوط كتاب «كشف الاسرار» لابن غانم القدسي، الذي كُتب وصُور في سورية ١٣٥٠م. وهنا نرى أن الدور البياني التوضيحي لهذه الصور يصبح ثانوياً، ويصبح الدور الاساسي، الصياغة التزويقية الفنية. إن نفس الملاحظة تبدو في مخطوطات أخرى حيث نرى الصور فيها وقد اتجهت الى الرقش بوضوح، كما هو الأمر في مخطوط منافع الحيوان، الذي رسم في القاهرة، وفي مخطوطات أخرى لكليلة ودمنة رسمت في فارس، وفي مخطوط عجائب المخلوقات للقزويني، وكتاب قانون الدنيا وعجائبها للشيخ أحمد المصري ورسم في سورية أو في مصر عام ١٥٦٣م.

واذا كانت الصور النباتية والحيوانية بل والبشرية قد تحولت الى الرقش اللين (الرمي) فإن السؤال مازال قائماً للتعرف على مصدر آخر للرقش الهندسي (الخيط) غير الخط المزوى والكوفي.

سنحاول بعد قليل العودة الى الحديث عن تطور الخط العربي الى رقش هندسي. ولكن لنا رأي في تحول الاشكال الواقعية الى رقش هندسي أيضاً، فلقد تم عن طريق تحول الرسم المعماري الى رسم هندسي مجرد.

ونحن مازلنا نقف باعجاب شديد أمام فسيفساء الجامع الأموي بدمشق، الحافل بصور الابنية والعمارات الهندسية الشكل، وهذه المواضيع التي ظهرت مجدداً في فسيفساء المدرسة الظاهرية بدمشق ١٢٧٧م، كما ظهرت في فخاريات وتحف معدنية، يعود تاريخها الى نهاية القرن الخامس عشر، كما نراها في صور مخطوط المقدسي التي تأثرت بصور المدرسة السورية، كما رأيناها بمخطوط مقامات الحريري الذي صور موضوعاته الواسطي ١٢٣٧م وفي مخطوط قصة «بياض ورياض» التي انجزت صورها في المغرب و الأندلس، ولا بد أن نقف قليلاً عند بعض هذه الصور.

الكتاب قصة حب جرت احداثها في شمالي العراق، والعاشق «بياض» تاجر يحب السفر، وهو من دمشق سافر مع أبيه فصادف «رياض» وهي وصيفة سيدة نبيلة فوقع في حبها. ولكن اعترض ذلك صعوبات فلجأ الى المراسلة، مما جعل الحب عذرياً مليئاً بالشقاء واللوعة، حافلاً بتعابير الغزل والحب المجرد. وكانت الصور التي عثر عليها تحمل كثيراً من

الاشكال المعمارية، ففي صورة تمثل بياضاً يعزف على العود أمام سيدة وحولها وصيفات، نرى في طرفي هذه الصورة بنائين رمزيين غطى سطحهما مشبكات النوافذ العريضة، هذه المشبكات التي تعطينا فكرة عن انتقال الزخرفة الهندسية الى الرسم بشكل نمطي. ويتكرر هذا العمل في جميع الصور الأخرى.

ولكن صورة واحدة لابد من الاشارة اليها تمثل بياضاً وقد استلقى بلا وعي عند شاطىء النهر الذي تدور عليه ناعورة كبيرة، ورسم هذه الناعورة يعطينا فكرة واضحة عن بداوات الرقش الهندسي الاشعاعي واشتقاقاته من الاشكال المعمارية.

ان استعمال الفرجار في الفن العربي، فتح أمام الفنان أبواباً من الابداع لاحدود لها لقد استعمل الفرجار أولاً في تصميم مخططات المنشآت الكبرى كالقصور، قصر المشتى وقصر الحّرانة وقصر الاخيضر، وكالمساجد والقبور مثل مسجد بايزيد في بورصة (تركيا)، وقبر اعتماد الدولة في أغرا (الهند). ويقوم المخطط المعماري على تشكيل أولي رباعي يكون أساساً في توزيع أقسام المنشآة.

والواقع ان الرقش الهندسي (الخيط) يعتمد على أحد الأشكال الهندسية الاساسية المثلث والمربع والمخمس، والتي تتضاعف وتتشابك لكي يستخرج منها أشكال لا حصر لها من الخيط العربي.

ولقد استطاع العرب استخراج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة بالفرجار المفتوح بما يعادل نصف قطر الدائرة، الى ستة أقسام متساوية، وعند ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على مثلث، أو نحصل على شكل سداسي بربط النقاط الستة المتتالية. ويرسم مثلثين متقابلين نحصل على نجمة سداسية.

أما المربع فانه يتألف من ربط أربعة نقاط على محيط دائرة وتحدد هذه النقاط بفتحة الفرجار المعادلة لجذر ٢ أو تحدد عن طريق رسم قطرين متعامدين. وعند رسم المربع ننصف اضلاعه ونمد مستقيمات من مركز الدائرة الى محيطها مروراً من منتصف الاضلاع فنحصل على اربعة نقاط اخرى، فتصبح الدائرة مقسمة الى ثمانية أقواس متساوية.

وهكذا نحصل على شكل ثماني أو نحصل على مربعين متشابكين يؤلفان نجمة ثمانية.

ويرسم الشكل الخماسي بربط نقاط خمسة متساوية البعد من محيط الدائرة يمكن تحديدها بفتحة الفرجار التي تعادل طول وتر مثلث قائم، ضلعه الواحد يعادل نصف قطر الدائرة وضلعه الثاني يعادل ربع القطر.

ومن تشكيل مخمسين متداخلين نحصل على معشر أو نجمة عشارية. ان هذه النجوم السداسية أو الثمانية أو العشارية تستمر اضلاعها لكي تشكل نجوماً أخرى أو لكي تتضافر مع نجوم أخرى في تشابك منسجم ومستمر. وهكذا فان كل نجمة من النجوم تبدو جزءاً متلاحماً مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة متلاحمة لاحدود لها.

النجوم في الرقش العربي

ترسم النجوم في الرقش العربي على مقياس الدائرة واشتقاقاً منها، وهي تحمل معان انطلاقاً من الدائرة القدسية. وفي ذلك يقول ابو حيان التوحيدي: «وأما الصورة الفلكية فداخلة تحت الرسم بالعَرَض، وللوهم فيها أثر كثير، ولأنها مأخوذة من الجسم الأعظم صارت مشاكهتها مقسومة بين البسيط الذي لا تركيب فيه البتة، وبين المركب الذي لايخلو من التركيب البتة.

وكانت للنجوم معان مختلفة باختلاف عدد رؤوسها. ومثلت الكواكب على شكل نجمة تختلف عدد رؤوسها من التسعة الى خمسة رؤوس، إلا أن شكل القمر هلالي أمام الدائرة فهي شكل الشمس احياناً، ولكنها كانت رمزاً للكون أو للقوى التي هي من وراء الشمس أو هي ترمز الى بيضة الحياة. وفي العقائد القديمة ان الكون مؤلف من نصفي بيضة، النصف الأعلى يمثل السماء والنصف الاسفل يمثل الأرض.

ويتطور شكل نصف البيضة لكي يصبح مثلثاً وهو رمز الانسجام والتكامل والتوازن، ومن تطابق نصفي الكون تتشكل النجمة السداسية، وهكذا نرى بيضة الحياة تتحول الى نجمة تعبر عن تداخل السماء والارض لتشكيل الحياة والرمز الى الوجود الواحد. وقد يتحول الشكل السداسي الكوكبي الى شكل سداسي تشجيري يمثل شجرة الحياة

المؤلفة من ستة فروع أو الى ورقة الكرمة ذات الاقسام الستة أو الى زهرة سداسية شبه طبيعية أو مجردة.

بهذا المفهوم عرفت النجمة السداسية عند العرب والمسلمين، وكان استعمالها في الرقش العربي الهندسي.

أما نجمة داوود أو خاتم سليمان فقد حملت مع الأيام معنى آخر. ويعتبر اليهود انفسهم صنوا للعالم أجمع، تبعاً لعقيدتهم الصهيونية بتفوق عنصرهم، ومن انهم الشعب المختار، تلك الخرافة التي دسوها في التوراة ودفعوا العالم المسيحي لتصديقها.

والنجمة السداسية هي تشابك مثلثين متعارضين، وكنا أوضحنا المعنى القدسي الذي فهمه العرب والمسلمون من النجمة السداسية. ولكن اليهود يرون في المثلث الأول الهرمي رمزاً للوجود اليهودي، أما المثلث الثاني الهرمي المقلوب فهو رمز للوجود الانساني الآخر (الغوييم)، وبهذا فان نجمة داوود تعبير عن سيطرة اليهود على العالم.

ولتوضيح ذلك، فإن رأس كل من المثلثين يمثل العقل في الوجودين اليهودي والعالمي. ولكن العقل اليهودي هو السليم المتفوق، (كذا)، والعقل العالمي متخلف مقلوب. أما القاعدة في المثلثين فإنها تمثل قطب المادة والطاقة، وهكذا فإن العقل اليهودي من حقه أن يستغل مادة وطاقة الوجود الانساني كله نظراً لغياب العقل الانساني أو انخفاض مستواه بالنسبة للعقل الصهيوني.

وقد يزيد أو ينقص عدد فروع هذه النجمة السداسية أو الكرمة أو الزهرة، ليصبح خمسة فروع أو نجمة خماسية والتي حملت رمز الانسان أو الجسم الانساني الكامل عند فيثاغورس. وقام ليوناردو دافنشي بتمثيل ذلك بدائرة تمر بنقاط تمس فيها رؤوس الأطراف الأربعة، أما الهرم الرأسي فهو رمزي. فالنجمة الخماسية تمثل الانسان الكامل في الفلسفة الاغريقية، ويبقى هذا الانسان محور الوجود وقطب العالم. وفي الفلسفة العربية والاسلامية، هي تحوير للنجمة السداسية، وادماج للمثلثين المعبرين عن جزئَي الكون فيها.

وفي العهود الاسلامية تظهر النجمة الثمانية الى جانب النجوم الأخرى الخماسية والسداسية ومضاعفاتها التي تتجلى في الرقش العربي الهندسي.

والنجمة الثمانية مؤلفة من مداخلة مربعين، مربع يعبر عن القوى الأربعة في الطبيعة، فالضلع الاعلى يمثل الهواء والضلع الادنى ويمثل التراب والضلع الأيمن يمثل الماء والأيسر يمثل النار، والمربع الثاني يعبر عن الجهات الأربعة الشرق والغرب والشمال والجنوب. وتداخل المربعين يعني أن قوى الله فوق كل قوى الطبيعة، وهي منتشرة في جميع أنحاء الوجود «ولله المشرق والمغرب، فأينما تولوا فثم وجه الله ان الله واسع عليم». «وقالوا اتخذ الله ولداً سبحانه بل له ما في السموات والارض كل له قانتون».

ولقد انتقل تقديس العدد سبعة الى التفكير الاغريقي من جهة والى بعض الشيع الاسلامية من جهة اخرى. وظهرت هنا وهناك على شكل نجمة سباعية تبنتها الفلسفة الافلاطونية المحدثة ضمن مفهوم «غنوستي». وتعبر فروع النجمة عن تجليات النظام الكوني، وهي الله ــ العقل ــ النفس ــ المادة الاصلية ــ الفضاء ــ الزمن ــ الأرض والبشر.

ومهما يكن من أمر فإن تصوير النجمة يعتمد على تصوير الدائرة، ومن هنا كان رسم البيكارين أساساً لرسم النجوم بجميع أنواعها. وتأويل ذلك أن الكواكب بمعانيها المختلفة إنما انبثقت عن الكون أو عن الإله الأكبر الذي رمز له بشكل دائرة.

ولذلك فإن الدائرة تبقى أحياناً محيطة بالنجمة أو هي تتصدر مركز النجمة ثم هي تصبح زهرة. وللدائرة معنى سحري عند المسيحيين، وعند المسلمين العرب الذين ابتكروا الصفر على شكل دائرة، للدلالة على دورها التوليدي الكبير في حساب الأرقام.

إن أهمية معنى النجمة عند العرب والمسلمين دفعهم الى اعتبارها العنصر الأساسي في الرقش العربي الهندسي، الذي ينطلق من شكل نجمي خماسي أو سداسي أو ثماني أو من مضاعفات ذلك. ولقد أسعفهم في ذلك استعمال البيكارين (الفرجار) في رسم الدائرة وتقسيم محيطها الى أقواس متساوية، ثم متابعة استعمال الفرجار لتوليد أشكال جزئية أو فرعية تتشابك فيما بينها لكي تقيم زخرفة رائعة تحمل دلالات قدسية وفلسفية وفنية هامة.

واننا لنرى في هذا النسيج الشامل المتشابك المتداخل، كل عنصر فيه جابذ ونابذ تعبيراً عن موقف الانسان من عالم غيبي لايدركه إلا الله، ولا يعرف إلا من خلال هذه الوحدة المتناسقة في الطاقات المتفاعلة والتي لانهاية لتفاعلها.

وعندما يخرج هذا النسيج عن أن يكون مجرد خيط هندسي لكي يصبح مساحات لونية من الأحجار الملونة أو الأصبغة، أو من التنزيل الخشبي والصدفي والمعدني. فإن هذه الوحدات تأخذ معنى متميزاً. فالمثلث والمعين والمربع، بل والاشكال المسننة أو الحلزونية والمضلعة، تتعاطف مع بعضها ضمن نظام كوني رائع، وضمن تناسق لوني ساحر، فترفع العمل الفني إلى مصاف إبداعية راقية تدعمها القيم القدسية التي حفزت الفنان على استيحاء هذا النظام.

وقد يكون منطلق هذا التنظيم هندسياً، ولكن مفهوم الدائرة ومفهوم النجمة ومفهوم الاشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع والمخمس، لم تكن في حد ذاتها صيغاً رياضية، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من أشكال. ويذكرنا هذا بقول سيزان ان جميع الاشكال ترتد الى صيغ هندسية أساسية، أسطوانة أو كرة أو مكعب.

ولكن الفنان المسلم لم يلجأ الى الحجوم الأساسية، ذلك لأن كل حجم هو وعاء لروح والانسان أعجز من ان ينفخها في هذا الوعاء، بل لجأ الى المسطحات الأساسية في الوجود، وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية، بل كثيراً ما استعارها الصوفيون للدلالة على معان كبيرة. وهي في الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان، بل إنها في الحق تمثل الكائنات جميعها، الحية وغير الحية، بأشكالها الجوهرية، وليس بأشكالها النسبية. هنا يتجلى معنى الإطلاق في التجريد العربي، وهو أمر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيراً عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون. بينما لم يتخل الرقش عن المضمون، ولكنه مضمون مجرد مطلق يمكن البرهان عليه حتى إذا استندنا الى قوانين العلم.

إن هذا التشكيل الفني الرائع، الذي كثيراً مافتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ، لم يكن إذن مجرد تزيين مجاني، بل تمثيل لملكوت الرب، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد، ولطالما رأينا في هذا التمثيل تعبيراً عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبيراً عن الابداع.

لقد تمثلت عبقرية الفنان في مظاهر ابداعية ثلاثة، هي الشعر والخط والرقش، وفي كتاب مصور صوره بريس دافن Presse D,Avenne منذ بداية هذا القرن نستطيع أن نلقي

نظرة على روائع فن الرقش الهندسي العربي الملون تعرفنا على جانب من عبقرية العرب والمسلمين الابداعية، لايمكن جحوده واغفال اهميته.

الاشكال الجوهرية المطلقة نراها متشابكة متكاملة في نظام تهيمن عليه قدرة مطلقة لاحدود لسلطانها، هي قدرة الله تعالى متمثلة بهذا الخيط النجمي الجابذ النابذ. «ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله» البقرة ــ ١١٥. وهذه الأشكال التي تظهرها أشعة بصرية إلهية تسقط عليها، وتضيء جوهرها، هي الوجود العرضي في صيغته الهيولية الأولى. هنا يتجلى المنظور الروحاني في الفن، والذي تحدثنا عنه في مكان آخر، في حالته الأولى المطلقة، فالاشعة البصرية الالهية التي تمثلت بالخيوط الرقشية، تصدر عن عدد لا يحصى من اللابدايات متجهة نحو اللانهايات، تظهر الاشكال الجوهرية للكائنات ولأجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التي تتشكل بحسب ظروف هذه الأشعة البصرية.

ويزداد الأمر تحديداً عندما تأخذ هذه الأشكال الجوهرية الواناً مختلفة، عندما تضيف هذه الألوان الى هذه الأشكال معان جديدة أو تأويلات جديدة لتجعل من هذا النسيج التصويري تحفة فنية كل خط فيها نغم وكل لون فيها لحن. وتتحاور الانغام وتتناغم الالحان في حركة منتظمة لايفهمها إلا من كان شديد الالمام بعلم الموسيقى وأسراره.

أما الرقش اللين، فهو الصيغة الأولى في الفن العربي التي تؤكد العفوية الابداعية عند الفنان. فهي تأويل للنبات، أوراقاً وأزهاراً وغصوناً وعروقاً، وهي توثيق لهذه العلاقة بين الانسان والطبيعة، فكل ما يحويه هذا الرقش لاينفصل عن معنى الطبيعة وان كانت الاشكال قد ارتفعت عن ذاتيتها لكي تصبح موضوعاً مطلقاً، فكأنما عناصر هذا الرقش هي رموز مشتركة لعالم هذه العناصر، عالم الأزهار والأوراق، وهو الطبيعة أو هو الكون من خلال الطبيعة، وليس من خلال أشعة الرؤية أو من خلال خيوط العقل مما رأيناه في الرقش العربي.

فإذا كان نظام الرقش الهندسي قد تشابك وفق إسقاطات الأشعة البصرية الالهية، فإن هناك نظاماً آخراً تتواجد فيه رموز الطبيعة والكون لكي تؤكد على ارتباطها المستمر بقوة علوية لامناص من الارتباط بها، وكثيراً ما تجلت من خلال هذه العروق المورقة والمزهرة كلمات الله بخط كوفي أو خط لين، كتأكيد على هيمنة الله من خلال كلامه المقدس على

هذا النظام الكوني الفردوسي. فإذا كان نظام الخيط الرقشي قد عبر عن الملأ الأعلى بأبعاده اللامتناهية، فإنه هنا يعبر عن الفردوس الأرضي موئل الانسان المؤمن المطمئن الى الملاذ الأجل.

مرة اخرى نقول، ليس الرقش العربي ممارسة صوفية، بل هو مجرد رسم ديني ينسجم مع إيمان بإله هو فوق النسبية والتحديد والتشبيه، وهو مؤمن بكون لاتفسير مادي علمي له، بل هو تركيب روحي مرتبط بمعنى الانسان كروح، وليس هو مرتبط بقوانين الفيزياء وبمقاييس الانسان. فعندما يكون الأمر متعلقاً بالله وبالقيمة المطلقة أو بالمثل الأعلى، فإن التعبير عن ذلك يكون بالابتهال والتبتل، وهذا هو تفسير الرقش، وليست كلمة الرمزية صحيحة، فالرقش ليس رمزاً لشيء محدد مسبقاً، بل هو شيء جديد جاء انعكاساً لعملية الابتهال والتعبد والتواجد التي يمارسها المؤمن. ونحن نرى ما يشبه ذلك في الفن المسيحي، عندما كان مصورو الايقونات يطهرون انفسهم ويمرون بطقوس محددة، كان اعتقادتهم ان التصوير الايقوني هو عبادة، بل إن ما يصنعونه هو شيء مقدس يستحق العبادة أيضاً. وهذا ما تم بالنسبة لحركة عبادة الايقونات في القرن الثامن.

ولكن الرقش العربي لم يصل الى درجة التقديس، ولايمكن له ان يؤول الى ذلك، حتى القرآن الكريم هو مخلوق ولا يشارك الله في قدسيته، فكيف تكون أمر صناعة الرقش التي يقوم بها الانسان الفاني في هذا الكون؟. الرقش ليس إلا صياغة جميلة لتلك العبادة الوحدانية، وقد يأخذ معنى التواجد الصوفي مع الله، وهذا نوع من التصميم على عبادة مجردة لامحل للغرض فيها.

بين الرقش العربي والتجريدية

لم يعد من السهل تناول الفن التجريدي بالدراسة والتمحيص دون الارتكاز في ذلك على المبادىء الأساسية التي قام عليها الفن العربي. ولقد كان اهتمام مارسيل بريون واضحاً بهذا الفن الذي أفرد له القسم الأول من كتابه (الفن التجريدي) والذي جعله محور بحثه المنشور في مجلة «ديوجين».

ونحن اذا حاولنا اجراء محاورة مباشرة بين الرقش العربي والفن التجريدي الحديث فإننا نرى أن الموضوعات التي تثير التقارب أو تؤكد الوحدة بين هذين الفنين هي التالية:

١ ــ عدم اعتبار الطبيعة والانسان مقياساً للجمال الفني.

٢ ــ الاعتماد على الانفعال الذاتي الداخلي في عملية الابداع الفني دون الاعتماد على الحس المادي للاشياء الخارجية.

٣ ــ التعبير عن المطلق.

٤ ــ البحث عن الجمال المحض.

لقد قام الفن الغربي منذ بدايته الأولى في عهد جيوتو ودوناتيلو والبرتي على الأصول الاولمبية التي كانت قد تحددت بشكل نهائي في العهد الكلاسي (القرن الرابع قبل الميلاد).

وكانت هذه الاصول تقوم على اعتبار الانسان رمزاً للجمال، وان العلاقات الثابتة بين الأعضاء والتي حاول بولكليت وضعها في قانون Canon، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضاً. ولكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائماً، خاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي والصناعي تمييز العمل الخيالي الالهامي عن العمل القاعدي. فكان العمل الخيالي يجنح الى اللاواقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول براك: «إن الاحساسات تسعى الى التحوير، أما العقل فيسعى الى القاعدة». ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئاً فشيئاً، حتى اذا كان الأمر لكاندينسكي عام ١٩١٠، أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والأشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الأشكال المألوفة في الواقع. هنا نرى الانسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية ارتباطه بالشكل الانساني، وعن التقائه بالاشكال المجردة التي لاتعني شيئاً وتعني كل شيء.

لقد اقتضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربقة القانون والنسبة الذهبية عدد من

القرون، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس ويقيم الأشكال بعيدا عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها.

لقد قام الفكر العربي على تمجيد المثل الاعلى «الهو» وليس على تمجيد الأنا، ولقد تمثل هذا في آيات الكتاب عند توسيع الفرق بين الانسان الترابي الأصل وبين الله وهو الحق المطلق الذي يحيط الملأ الأعلى.

ومن هنا كان الانفعال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن، كان يربطه دائماً بالمثل الذي لاتسعه حدود الشكل المادي بل تضيق عن إطاره.

وفي هدا يقول بريون «ان الفن التجريدي كما يبدو لي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضاً يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة وحالاً، حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي».

والله في المفهوم الوحداني، غير قابل للشبه، وكما يقول ابن سينا «إنه غير داخل في جنس، أو واقع تحت حد أو برهان، بريء عن الكم والكيف والأين، والمعنى والحركة، لا ند له ولا شريك ولا ضد. وإنه واحد من وجوه، لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفعل، ولا في الأجزاء بالفرض والوهم كالمتصل، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة، وإنه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له، فهو بهذا الوجود فرد، وهو واحد لأنه تام الوجود، ما بقي له شيء حتى يتم الخ...».

لذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والصوفي في الأشكال التجريدية أو في الرموز غير التشبيهية. وفي ذلك يقول بريون «إن الفنان، في كل مرة يسعى فيها الى التعبير عما هو روحاني أو الهي، كان يسعى الى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي بصورة عامة، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائماً بصورة غير تشبيهية، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفن اليوناني البدائي حيث كان مبعث اقامة الاصنام التجريدية، الشعور بأن تشخيص الالهة فيه استخفاف لقيمتها».

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها

الارتباط المتعالي الوحداني، ولكن بالمتعالي المطلق. هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيراً من الأخيلة، وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشفت له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي.

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية) فإنه في الفن التجريدي، انعكس في أشكال لم تخرج إلا قليلاً عن القواعد الجمالية الأساسية، كالانسجام والتوافق والتوازن الخ.. ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً، كان عند الفنان الغربي نظاماً رياضياً، ألم يسع سوريو الى اخضاع الفنون جميعاً الى نظام واحد؟..

يلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق في الدين الاسلامي هو المثل الاعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الفن الى ادراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله.

وكذلك شأن الفنان الحديث، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار المطلقة التي لايمكن تمثيلها بأي شبه. ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية انما تسعى وراء الشكل فقط، إلا أن كثيراً من الفنانين التجريديين يدّعون أن وراء هذه الأشكال عالماً آخر مغايراً ومتمايزاً عن العالم الواقعي المألوف. ويقول ميشيل سوفور «إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وايجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله. والتعرف على الآله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي».

وهكذا يسعى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء، الى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبي.

على أن المطلق إذا كان مفهوماً فلسفياً فهو في المفهوم الجمالي يعني ايجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة، هو جمال شيء معين، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة، منها المتعة أو اللذة أو

الذكرى. أما الجمال المحض، المجال البعيد عن جميع المغريات الاضافية، فلا وجود له في الطبيعة، إذ نادراً ما نعجب بزاوية من جدار مهترىء كسته طبقة من العفن، اللهم إلا إذا كان منا من هو شاذ الذوق. ولكن في الفن فإننا نبحث تقريباً عن نفس الزاوية ونحاول إعادة إنشائها بشكل فني، وليس شرطاً أن يكون عملنا جميلاً جمال الجوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فنياً أي أن يكون إبداعياً صرفاً، وبهذا يقول موندريان: «اننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة، خطوط وألوان محضة، ذلك لأن العلاقات المحضة هي وحدها القادرة على الوصول الى الجمال المحض».

على أن الفن التجريدي في الغرب، قد استطاع أن يخدم الأفكار المطلقة خدمة كبيرة، فبعد أن كانت الشجاعة أو البراءة أو الوحشية، الخير أو الشر، الجمال أو القبح، لا تظهر بمدلولها عند الانسان أو في الطبيعة، أصبح من الممكن التعبير عن هذه الأشياء المطلقة في الفن التجريدي دون أي مستند واقعي.

كان الفن الاسلامي معتبراً الى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا مضمون له، إلا أن ظهور الفن التجريدي، حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى مارسيل بريون في هذا الفن أساساً للتجريدية الحديثة. غير أن بريون نفسه لم يستطع التحرر نهائياً من الفكرة القبلية عن الفن الاسلامي، فهو إن نفى عنه صفة التزيين تبعاً لنفيه هذه الصفة عن التجريدية الحديثة، فإنه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آلياً لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية. فهو يرى «ان الفن التجريدي الحديث يختلف آلياً عن الفن الاسلامي في أن الأول يمتاز بنزعته الشخصية المتطرفة، حيث يخلق الفنان بعيداً عن كل فكرة سابقة الاشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته، مما هو بعيد عن الفنان المسلم. فالهندسة الاسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفعلة» (بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة). وهكذا أوجد الاستاذ بريون فرقاً واسعاً بين هندسية موندريان، وهي هندسية شخصية محضة، وبين هندسية الرقش العربي، والتي رآها جد موضوعية.

ونستطيع أن نجيب على بريون بما يلي:

ان الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية، يدعو الى انكار الذات وهو يدفع

الفنان المؤمن الى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالمطلق، ولقد بدا هذا السعي في التكرار، وهو مظر من مظاهر الوجد الصوفي عند برابين الذي يقول: «ان الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة، تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا، ويقترب من مفهوم الذكر». على أننا نستطيع الدفاع عن الذاتية في الفن العربي بقولنا: إن المحرك الذي دفع الفنان العربي الى نقل الصورة الالهية، كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي. فمع ان الفنيين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول، فإن المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدي المتعالي، وكان واحداً بالنسبة للفنانين جميعاً، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر أو الرؤية الالهية. بل ثمة فروق في قوة الحدس أو درجة الرؤية، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الاصالة في العقل الفني.

أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر، فلقد تجلى في الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق أو الصيغة الرياضية الملخصة، أو كان الهيروغليف الذي لايحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن مدرك. لذلك فان الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد. أما الجمال في الفن التجريدي فلقد كان الجمال المحض.

على أن إغفال أسماء الفنانين لايعني عدم وجود أساليب خاصة بهم، فلقد ذكر المقريزي في كتاب «الخطط» عدداً ضخماً من الأسماء. ولكن على ما يبدو، لم يكن المصور يحتل مكاناً مرموقاً في مجتمعه، شأنه شأن المصوريين القدماء، حيث كان العمل الفني محصوراً بطبقة الصناع. ولقد أدى أهمال اسم الفنان الى اختلاط حدود الأعمال الفنية فيما بينها والى اختفاء شخصية الفنان.



الفصل الثالث

العمران

- عوامل تكوين المدينة العربيّة والإسلاميّة .
- العامل الجغرافي .
- العامل الروحي .
- العامل الحضري .
- العامل العسكري .
- أشهر المدن الإسلاميّة .



عوامل تكوين المدينة العربيّة والإسلاميّة

العامل الجغرافي

ليست المدينة الاسلامية، مدينة مبدعة، بل هي مدينة عفوية. والمبدأ الأساسي للمدينة العفوية هو اندماجها العضوي مع المناخ والطبيعة، فهي نتيجة لمعطيات ثابتة، وليست هي نتيجة لتخطيط عقلي هندسي كما هو في المدنية المبدعة، ففي الحالة الأولى تكون المدينة تابعة لشروط الحياة، أما في الحالة الثانية فتكون المدينة تابعة لأهواء الانسان، في المدينة العفوية تتطابق حاجات الانسان مع واقع المدينة، وفي المدينة المبدعة لابد أن يتأقلم الانسان مع واقع مفروض، وتبدو المدينة العفوية تابعة لظروف الانسان بينما هي في المدينة المبدعة دخيلة على ظروف الانسان بعوامل تفرضها الوسائل، أو تفرضها السلطة الغريبة أو الطراز المستورد.

إن مناخ المدن الاسلامية قاري متطرف، الفروق الحرارية السنوية فيه واسعة، كما أن الفروق الحرارية اليومية فيها (٢٠) وسطياً وهو مناخ جاف، رياحه عاصفة تنقل الغبار من المناطق الجبلية القاحلة أو من البادية.

هذا المناخ الذي يتشابه في أكثر المدن الاسلامية، فرض شروطه على تكّون المدينة ومساكنها وأسواقها بل على تكون المساجد والفنادق والترب، كما فرض شروطه على طابع الزخرفة والتزيين الداخلي.

لقد تكونت المدينة العربية والاسلامية، بصورة عفوية منسجمة مع الضرورات

المناخية ومستجيبة لمتطلبات الانسان الذي يعيش في هذه البيئة الجغرافية، فكانت في ذلك الحيّز المكاني الذي رسم أسلوب حياته وتقاليده وشكل تطوره.

لقد استجابت المدينة القديمة بصورة تلقائية عن طريق سكانها لمتطلبات المناخ، فالدرب والأزقة الضيقة الملتوية، التي تحدب عليها والكتبيات والبروزات ما زالت خير وسيلة لتدرأ عن العابرين المشاة حر الصيف القائظ، وبرد الشتاء القارص، ولتحميهم من الرياح والعواصف والغبار، حتى الأسواق فلقد غطيت بقبوات خشبية أو معدنية، فأصبحت واقيةً لأهل الأسواق وروادها كما أنها أعطت السوق طابع الوحدة.

وإذا القينا نظرة على المدينة من عل، فإننا نرى اسطحتها وقد امتدت على ارتفاع واحد تقريباً فلا يرتفع البيت أكثر من طابقين وهكذا فإن تيارات الهواء لا تؤثر على حرارة الجو في الدروب والحارات، مما يجعل الفارق الحراري فيها ضعيفاً ويحميها من تقلبات الطقس الخارجي.

أما المسكن فهو في تكوينه وهندسته شديد الانسجام مع ظروف المناخ، ونعرض هنا بعض مظاهر الانسجام.

تلتصق المساكن ببعضها متداخلة أو تفصلها الازقة الضيقة والدروب، مما يعطي المدينة وأحياءها طابع التلاحم الذي يساعد على عدم التعرض للرياح والشمس، عدا أنه يعطي المدينة طابع التماسك والوحدة.

وتنفتح المساكن على فناء داخلي يسمى الصحن، وهو من أهم ميزات عمارة المساكن في البلاد الاسلامية، التي تجعل هذه العمارة أكثر تكييفاً مع ظروف المناخ، ذلك أن مستوى حرارة الصحن لا تتأثر بتيارات الجو الخارجية، ولذلك فإن الفرق الحراري فيها ضئيل، ولأن الغرف المحيطة بهذا الصحن تنفتح عليه، فإن هذه الغرف تبقى محتفظة أيضاً بحرارتها دون أن تتأثر كثيراً بتقلبات الطقس الخارجية.

وعدا ذلك فإن الصحن يسمح بظلال على امتداد النهار كما أنه يحتفظ بهواء نظيف غير ملوث.

وثمة قاعة بدون جدار رابع منفتحة كلياً على الصحن تسمى الإيوان يركن اليها أهل

البيت ويستقبلون فيها ضيوفهم مستفيدين من اتساع الصحن وأشجاره وبركته ومن هوائه النظيف المعتدل.

ويبلغ ارتفاع سقف القاعة الكبرى والإيوان في المسكن ضعف ارتفاع سقوف الغرف الأخرى، وهذا الارتفاع يساعد على الاحتفاظ بنقاوة الهواء، وعلى تلطيفه المستمر، كما هو الأمر بالنسبة للقباب التي تقام في الأماكن العامة كالمساجد والخانات والتكايا والبيمارستانات.

تحفل أكثر المساكن بالبرك والفسقيات (فستقية) وبالسلسبيل (المصب) وتقوم البركة في منتصف الصحن واسعة يبلغ قطرها ٣ ــ ٦ أمتار. أما الفسقية فهي صغيرة قطرها متر وهي إما أن تكون مرتفعة أو منخفضة وتصنع من الرخام المشقف أو من الفسيفساء الرخامي الهندسي ومكانها ضمن القاعة، والسلسبيل لوح مرمري أو مزين بشقوف رخامية مجزعة قائم على الجدار يسيل من أعلاه الماء من صفحة هذا اللوح المحاط بإطار وقاعدة مزخرفين.

واهتمام المعمار بالمياه هو محاولة لتلطيف الجو الجاف في داخل البيوت بل وفي داخل الغرف أيضاً.

إن العامل الجغرافي، قديم وثابت منذ العصر الجيولوجي الرابع على الأقل، وهو يبقى الناظم الأساسي لتطور المدينة عبر التاريخ، فإذا استثنينا الانسان وخصائصه الروحية والاجتماعية مما سيأتي الحديث عنه، فإن العامل الجغرافي يحدد الشروط اللازمة لتكون المدينة، ويحدد الفرق بين مخطط مدينة قطبية ومدينة استوائية، بل بين مخطط مدينة ساحلية وأخرى جبلية، وثالثة صحراوية، ذلك لأن الأرض وغلافها الجوي هي الحيّز المكاني المادي الذي لابد أن يتفاعل معه الانسان لتكييف حياته مع شروطه الثابتة.

وعلى هذا فإننا نرى أن مدينة كدمشق حملت طابعها العمراني والمعماري منذ القدم، وما زال هذا الطابع قائماً حتى اليوم، ولعل هذه الروح الراسخة والمستمرة، هي التي تعطي دمشق هذه الأهمية العالمية من أنها أقدم مدينة في العالم، فهي قديمة لإنها ما زالت زاهرة عبر القرون، وهي قديمة لإنها ما زالت محافظة على خصائصها عبر التاريخ.

العامل الروحي

انتشر الدين الاسلامي انتشاراً سريعاً، ولم يكن ذلك على حساب أصحاب الأديان الأخرى، وهم أهل الذمة أو أهل الكتاب الذين حفظت حقوقهم كاملة منذ عهد عمر وتنفيذاً لتعاليم القرآن والحديث.

ولقد قام الاسلام على مبدأ التوحيد «لا اله إلا الله»، وعلى أن الله «ليس كمثله شيء»، وأن محمداً رسول الله، وهو من البشر ليس في ناسوته ما هو خارق وغير طبيعي، وانما قام برسالته التي أوصى اليه الله بها، لكي يرسخ مبادىء التوحيد التي جاء بها ابراهيم الخليل، ولكي ينظم علاقات الناس مع خالقهم ومع بعضهم البعض. ولقد أنزل القرآن وفيه آيات تخص (العبادات) وآيات تخص (المعاملات)، وهكذا فإن الدين الاسلامي قد وضع دستوراً روحياً ودساتير تشريعية واجتماعية، جعلت من الاسلام سلطة دينية ودنيوية استمرت قائمة حتى القرن العشرين.

وجعل الاسلام المؤمنين (أمة) واحدة، والأمة بهذا المفهوم هي المجموعة البشرية التي تنظمها قواعد الاسلام وشريعته، وهي مجموعة موحدة متضامنة.

لقد انعكست الفكرة الوحدانية على الفكر الاسلامي فبدت في مفهوم وحدة الوجود، التي أخذت شكلها الاجتماعي في تضامن الأمة، وهذا كله بدا في تكوّن المدينة الاسلامية التي أخذت طابع التلاحم، وتبدو المدينة القديمة في أجلى مظاهر هذا الطابع، حيث تتعاطف البيوت وتتداخل حدودها وتتعاطف الأحياء لا تفصلها عن بعضها إلا طرقات ودروب ضيّقة تمتد ملتوية كأخدود طبيعي بين كتل البيوت المتراصة. وتبدو الطرقات أشبه بدهاليز لابد منها لتربط هذه البيوت مع بعضها، وما البيت إلا محطة هادئة قارة، يعيش فيها الانسان ضمن نطاق أسرته وهي الخلية الأساسية للمجتمع، يتواجد فيها مع الله، فأنما البيت المنفتح على صحن واسع، يتجه بجميع غرفه نحو الملأ الأعلى الذي ترمز اليه قبة السماء الصافية. فإذا كانت المدينة متراصة مندمجة تأكيداً لوحدة الأمة، فإن البيت منفتح نحو السماء لتحقيق اتصال الانسان بخالقه اتصالاً مستمراً. وبمعنى آخر، اذا كان

الوجود الخارجي للانسان موحدا فيما بينه، وهو موحد أيضاً في نطاق المدينة العفوية، فإن الوجود الداخلي للانسان مرتبط بذكر الله والتسبيح له عن طريق الفسحات الداخلية المفتوحة للفضاء. وعدا ذلك ـ بعد شدد القرآن على الاخلاق؛ «ولتكن منكم أمة يأمرون بالمعروف وينهوون عن المنكر» كما شدد على التواضع وعدم التباهي «ولا تمشي في الأرض مرحا». وأكد على صفاء النفس والتسليم الى الله والاتجاه اليه موئلاً ومعبوداً، «أينما تولوا فثم وجه الله».

هذه التعاليم الأساسية وجدت شكلها في المسكن الذي ينغلق في الخارج بشكل متواضع بل ومتقشف، تحاشياً لمعصية الله في المساس بشعور الناس عن طريق الظهور بمظهر المتباهي المتفوق والمتمايز، «فالناس سواسية كأسنان المشط» وبيوتهم كذلك، ولكن عالمهم الداخلي هو العالم الحر الذي يتحرك بكل فاعلية لتحقيق راحة النفس الكاملة، عن طريق الخلود لمناجاة الله وعبادته.

ونعود الى داخل المنزل، الى الصحن حيث البركة الواسعة في منتصف الصحن، وحيث الاشجار المثمرة كالنارنج والليمون، وحيث الزهور كالياسمين والورد والريحان، ولندقق أيضاً في الخطوط الأفقية والشاقولية المحيطة بالصحن، والتي تشكلها حدود الطبقات والنوافذ، والى الأبواب والأقواس والزخارف الحجرية والخشبية، هذه العناصر الزخرفية التي تحقق جمال العالم الداخلي في المسكن، انها صورة عن سعي المؤمن الى تحقيق روعة العالم الداخلي في أعماق نفسه، فالخطوط الافقية المحيطة بالصحن هي رمز لحلقات الوجود المادي بالسماء عن طريق المركز المتمثل ببركة الماء التي تتدفق من أوسطها نافورة مستمرة الانبثاق.

وهذه الاشجار المثمرة والرياحين، هي الجنة التي تصورها المسلم دائماً كنقيض للصحراء القاحلة، أما الأقواس، فهي صيغة مصغرة لاتصال المكان بالسماء، فهذا القوس يبتدىء من الاسفل، ثم يعود الى الأرض وقد رسم شكل الكون الاصغر، وفي حنايا هذه الأقواس أو العقود أو القباب يعيش المؤمن في مسكنه المدني تحت رحمة أجنحة الله الحادبة.

إن الزخرفة الحجرية والجصية والزخرفة الخشبية وعناصرها الهندسية التي تصدر عن

شكل هندسي أساسي مثلث أو مربع أو مسدس أو مثمن، لكي تنتطلق متشعبة بحركة نابذة جابذة، انما هي العناصر التجريدية التي ترمز الى معنى الله الواحد الذي تصدر عنه كل القوى واليه تعود، و «انه يبدىء ويعيد» واليه ترجع الأمور.

أما الزخرفة النباتية فإنها تبدو بأشكالها النباتية المؤّولة بعيدة عن أصولها الواقعية، ولكنها بقيت ترمز الى عناصر الطبيعة، وهي بحركتها المرورة الرتيبة تحاكي (الذكر) فكأنما المؤمن هنا يتواجد مع الله في ذكر مستمر (الله حي) لايكف عنه ولا يتعب منه.

وقليلاً ما نشاهد في البيت الاسلامي زخارف تشبيهية، فالصور الآدمية والحيوانية تكاد تكون مفقودة، واذا وجدت صور تشبيهية ما فإنها تمثل مشهد مدينة أو موضوع فاكهة أو زهور. ذلك أن التقليد بقي مستمراً بكراهية التصوير التشبيهي وذلك لاعتقاد الناس بتحريم الدين لهذا فإن الفن تبعاً لحديث الرسول مع عائشة، «يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله».

ومع أننا من القائلين بأن الأسلام انما حرّم تصوير الله، لأن الله غير قابل للشبه والتصوير، وهذا مبدأ أساسي في العقيدة الأسلامية، فإن كراهية التصوير استمرت حتى أيامنا هذه. واستعيض عنها بالتصوير المجرّد الذي أطلق عليه اسم الرقش العربي Arabesque

ويتجسد العامل الروحي في تكوين أية مدينة عربية واسلامية بإنشاء المسجد الجامع، حيث يقيم المؤمنون فيه الصلاة خمس مرات كل يوم، وفيه يجتمع أهل المدينة كلها يوم الجمعة لإقامة صلاة الجمعة والاستماع الى الخطبة الرسمية، ونستطيع اعتبار المسجد نواة تشكيل المدينة العفوية، اذ تتسابق المنشآت العامة والخاصة لتجد لها محلاً أقرب الى المسجد، وذلك لتسهيل متابعة ممارسة الشعائر ولتأكيد الثقافة الدينية في المنشآت العامة. أما المنشآت الدينية الأخرى مثل دار القرآن ودار الحديث، فهي حلقات ثابتة في أبنية خاصة، يؤمها الناس لدراسة القرآن وتفسيره، ومن المنشآت ما يحفظ ذكر بعض الشخصيات الاسلامية.

ولأن الحج ركن من أركان الاسلام، كان له دور أيضاً في تكوين المدينة وخاصة دمشق التي تقع على خط مباشر مع مكة المكرمة في طريق يسمى الطريق العظمى وهو

طريق الحج. وكان لموسم الحج احتفال كبير واهتمام اقتصادي كبير ذلك أنه كان طريق التجارة الحرة مع الأراضي المقدسة.

إن قيام الحج ودوره التجاري الكبير أدى الى وجود ضاحية معمورة على امتداد طريقه، كما أدى الى اقامة مجموعة من المساجد والمدارس، ولقد انعكس انتعاش الحركة التجارية في مواسم الحج على الاسواق التي ازدهرت وانتظمت بتأثير الحج.

العامل الحضري

إن أول عامل في تكوين المدينة هو الاستقرار الحضري، ولهذا الاستقرار شروط لابد من تحقيقها لاستمرار وجود المدينة.

فما هي شروط الاستقرار الحضري؟

أول شرط هو الماء، فعندما لا تتوفر في مدينة ما أسباب الزرع وتربية الحيوان، أي عندما لا يتوفر الماء الكافي للري والارواء، فإنها لاتلبث أن تضمحل وتنتهي، والأمثلة على ذلك كثيرة.

ان توفر الماء، وهو الشرط الاساسي للاستقرار الحضري قد أعطى المدينة طابعها العربي المتميز، ففي منطقة قارية جافة كثيرة الرياح، تلفحها شمس قاسية، لابد من توفر المياه لسد حاجات الانسان المعاشية ولمساعدتهم في تخفيف حدة المناخ. فالماء التي تتدفق من البركة الكبيرة التي تتوسط الصحن، في المسكن الاسلامي تجد مصغراً لها في الفسقية التي توجد في أرض القاعة الكبرى. كما أن هذه الماء تجد مجراها الى السلسبيل الذي يزين جدار القاعة، وتنساب المياه على صفحته المزخرفة على أروع صورة، وعدا ذلك فإن المياه في دار الخلاء وفي الحمام تستمر جارية دونما انقطاع. وعدا هذه المياه التي تتسرب من النهر كانت مياه الآبار النظيفة جديرة بالارواء قبل أن تمتد المياه الصافية الى أطراف المدينة.

وفي الحارات يتسابق الناس كسباً للدعاء والثناء وطلباً للرحمة بعد الوفاة، لإنشاء السبل، والسبيل هو مصدر مائي على واجهة معمارية مزخرفة ذات بركة صغيرة أو كبيرة تمتلىء بالماء فيشرب المارة منها ويسقون داوابهم من مخزن حوضها.

الشرط الثاني لاستقرار المدينة واستمرارها هو الامان. الامان من عاديات الطبيعة وعوارضها كالبراكين والزلازل والطوفان.

والشرط الثالث لتحقيق الاستقرار في المدينة هو (التبادل).

والمقصود هنا تبادل الاشخاص والخدمات والسلع. ويتم ذلك بواسطة (الأسواق) (والدروب).

أما الأسواق فهي ضيقة شبه مستقيمة تقوم على طرفيها الدكاكين المختلفة ويغطي السوق (سقيفة) من الخشب أو من المعدن، أما الدرب فهو طريق بين ساحتين والزقاق منفذ الى مجموعة مساكن، يبتدىء بباب دفاعي يغلق مساء. وكان الناس أنفسهم يعنون بطرقاتهم ودروبهم ويحبسون من أجلها الأوقاف.

ويجب التنويه هنا أن المدينة القديمة لا تحوي ساحات لاجتماع الناس، بل هو صحن المسجد الذي يستوعب تجمعهم، وتتكاثف الأسواق قرب المسجد الجامع، مثل سوق العطارين والبزورية والخياطين والصاغة، كما تتكون أسواق القلعة كسوق الخيل وسوق السلاح وسوق الحدادين.

أما (القيصرية أو القيسارية) فهي سوق مغلقة لتبادل السلع الثمينة كالمصوغات والسجاد والمطرزات والمنسوجات الفاخرة، أو هو لإقامة السلطة.

و (السويقة) هي سوق صغير أما (الموسم) فهو سوق موسمي ولعل (الباشورة) أصبحت أسواقاً في أيام الحصار. و (الخان) أو (الفندق) هو بناء مغلق ذو فناء وغرف لإقامة التجار في طابقين مشرفة على الفناء الذي يستوعب الجمال والخيل والبضائع.

وإذا كان المسجد مكان لقاء المؤمنين، ولتقوية الأواصر بينهم، فإن الحمّام هو المكان الذي يجتمع فيه الرجال فينظفون أجسامهم ويستريحون ويسمرون، كما يجتمع فيه النساء ويتواعدون وتكون لهن فرص لاختيار العرائس وتوطيد العلاقات الاجتماعية.

ويتألف الحمام من أربعة أقسام، المشلح والبارد أو البراني والوسطاني والجواني أو الحار، ثم القميم أو بيت النار. ويتألف كل قسم وخاصة الجواني من مقاصير مغطاة كلها بقباب ذات عيون زجاجية تساعد على دخول النور.

لقد كان رسول الله أول معلم في الاسلام أرسله الله الى عباده، وفي القرآن «كما ارسلنا فيكم رسولاً منكم، يتلو عليكم آياتنا ويزكيكم ويعلمكم الكتاب والحكمة، ويعلمكم مالم تعلمون» البقرة — ١٥١.

وكانت أول مؤسسة تعليمية هي المسجد، والقرآن هو الكتاب الأول الذي أصبح موضوع الدراسة والبحث والتفسير في المسجد، بل أصبح القرآن مصدر علوم أخرى، علم الكلام وعلم الفقه وعلم التجويد وعلم القراءات ثم علوم الحساب واللغة.

وبعد أن توسعت الدولة الاسلامية، واختلط العرب بغيرهم من الشعوب، ظهرت فئة من الناس، وهم العلماء والفقهاء والقرّاء والحفّاظ والمؤدبون الذين تولوا زمام التعليم في المسجد أولاً، ثم في المدرسة والكتّاب حيث يجتمع طلاب العلم في حلقة دراسية وتقدم العلوم عن طريق الشرح والجدل والحفظ.

ولعل الكتّاب كان أول معهد دراسي مستقل عن الجامع يشرف عليه شيخ فريد، وكان مخصصاً للدراسة البدائية، ولا بد أن نذكر بيوت العلماء الخاصة ودكاكين الوراقين التي كانت موئلاً أيضاً للدارسين المتعمقين، بالاضافة الى المسجد الذي استمر حتى يومنا هذا منبراً لجميع مستويات التعليم.

على أن ثمة مؤسستين تعليمتين هامتين كان لهما دور أساسي في تكوين الخلفية الثقافية للمدينة العربية والاسلامية وهما دار الحكمة ودار العلم، وهما مؤسستان أكاديميتان لتدريس العلوم العربية الاختصاصية. وكانتا أشبه بالمعاهد العليا وكانتا تحويان مكتبة من المخطوطات كثير منها منقول عن الفارسية والسنسكريتية أو اليونانية.

ومن أقدم دور الحكمة الدار التي أنشأها المأمون في بغداد، وكانت أول دار للعلم هي التي أنشأها الحاكم بأمر الله الفاطمي في القاهرة، وظهرت المدرسة لأول مرة في القرن الخامس الهجري في نيسبور في عهد ألب أرسلان السلجوقي، ثم انتشرت في عهد ملكشاه وقد أنشأ وزيره نظام الملك أكبر مدرسة في العالم العربي والاسلامي وهي النظامية في بغداد (١٠٦٧)م، وهي في الواقع أشبه بالجامعة اليوم، كانت تدرس فيها جميع العلوم وخاصة علوم الدين على المذاهب السنية الأربعة.

واضافة لدور القرآن والمدارس، كانت هناك منشآت لتلقين أصول الطرق الصوفية ولممارسة شعائرها كالجيلانية والرفاعية والقادرية والمولوية والشاذلية. ويطلق على هذه المنشآت اسم الخانقاه أو الرباط أو الزاوية.

وبناء المدرسة قد يكون بسيطاً مؤلفاً من قبة ملحقة بمسجد أو بمدفن، أو قد يكون بناؤه مستقلاً مؤلفاً من ايوان وصحن وعدد من الغرف، أو من أربعة أواوين متقابلة يدرس فيها الفقه على المذاهب الأربعة.

ولابد هنا من ابراز أهمية البيمارستان، وهو المشفى الذي يلجأ اليه المرضى، وكان الوليد بن عبد الملك والخليفة الأموي في دمشق، أول من أوجد هذا النوع من المؤسسات لمعالجة المرضى والبرص والعرج والعمي كما يقول الطبري.

وكانت هذه المؤسسات ذات وظيفة صحية انسانية وتعلمية بوقت معاً، ذلك أن البيمارستان شأنه شأن المشافي الجامعية، يقوم الاطباء المشرفون فيه على تعليم الطب والصيدلة اضافة الى معالجة المرضى، وعدا هذه البيمارستانات كانت هناك مدارس لتعليم الطب.

وجميع هذه المؤسسات التعليمية كانت بإشراف الدولة المباشر أو غير المباشر، ولكن الأفراد والمحسنين كانوا ينفقون عليها عن طريق الأوقاف التي تنوعت حتى شملت أموراً كثيرة.

ان هذه المؤسسات التعليمية انما هي مظهر من مظاهر التقيد بالواجبات الدينية، فلقد أمر الله باستعمال العقل والحكمة «أفلا تعقلون» «أفلا تفكرون» وجعل القرآن هدى «ان هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم» الاسراء ـــ ٩. وفي الحديث «تعلموا ما شئتم أن تعلموا، فلن يأجركم الله حتى تعلموا» و «اطلبوا العلم من المهد الى اللحد»...

لذلك كان العلم والتعليم فرضاً على المسلمين، بل هو فرض عين لايمكن الانابة فيه كفرض الكفاية الذي يسقط عن الآخرين اذا قام به البعض. وهكذا فإن المؤسسات التعليمية هي مؤسسات دينية أيضاً، وهي بهذه الصفة موضع احترام الناس وتقديرهم

يتسابقون لرسم الأركان الواسعة لخدمتها ودعمها، وموضع رعاية الخليفة والسلطات الذي جعل العلم والتعليم تحت سلطة شيخ الاسلام والفقهاء.

العامل العسكري والأمني

الفتوحات السريعة التي قام بها العرب المسلمون استدعت اقامة مدن محصنة تخصص للجند الفاتحين. ولا تلبث هذه المعسكرات أن تصبح مدناً سكنة مع تزايد الفعاليات فيها، فإذا هي ابتدأت بإنشاء المسجد الكبير والقصر الأميري. فإن المنشآت اللاحقة تتسارع لكي تلبي حاجات المقيمين فتنشأ المدارس والبيمارستانات والحمامات والترب، كل ذلك ضمن نطاق التنظيم العمراني الاجتماعي الذي تفرضه الظروف القبلية أو العسكرية أو الادارية أو التجارية. ومع أن المدن القديمة التي فتحها المسلمون مثل دمشق وقرطبة وسمرقند كانت زاهرة وذات نظام عمراني مستقر، ولكن الظروف الجديدة دفعت الى ايجاد تحصينات ومنشآت ومرافق مما يستدعيه استقرار الحكم ومباشرة السياسة وتحقيق النظام الجديد. وقد تبع ذلك إعادة تركيب عمران هذه المدن بدءاً من بناء أو إعادة بناء الأسوار والأبواب الى بناء المسجد الجامع ومقر الامارة ليس بعيداً عن الجامع وحوله المنشآت العامة والأسواق ثم المساكن الخاصة، ومثال ذلك مدينة دمشق وسمرقند وقرطبة. ودمشق وهي مدينة قديمة جداً ولعلها أقدم مدينة في العالم وجدت ومازالت قائمة حتى اليوم، شأنها في ذلك شأن مدينة حلب، ولقد تشابه التحول العمراني في المدينتين، ولكن دمشق وقد أصبحت عاصمة لدولة الأمويين، فلقد أقام الوليد بن عبد الملك المسجد الجامع الكبير وفق مقتضيات العبادة الاسلامية. وتبعاً لمبدأ الاستمرار، فلقد استخدم المعمار في جميع المدن القديمة التي دخلها الاسلام ومنها دمشق. العناصر الانشائية المتهدمة كالأحجار والأعمدة في عمارته الجديدة، كما أنه استفاد من المعماريين المحليين في بناء المنشآت الجديدة التي حملت بالضرورة الطابع المعماري المحلي. واستفاد الخليفة أو الأمير من هذه العناصر في بناء قصره كما فعل معاوية في قصر الخضراء. إن استعمال هذه العناصر في دمشق وحلب وقرطبة وسامراء والفسطاط وغيرها لم يؤثر على هويتها الاسلامية، وقد اقيمت حول الجامع دار

الامارة، ديوان البريد والرسائل والمال وما زالت اماكنها واضحة في دمشق، كذلك انشئت دور الأمراء. ولم تلبث أن ظهرت منشآت حضرية حول الجامع مثل المدارس والحمامات والمشافي، وتشكلت الاحياء التي سكنها المواطنون الجدد الى جانب أو مكان أحياء قديمة. كما ظهرت منشآت خدمية حول القلعة، واستفيد من الشوارع الرئيسية القديمة أو شقت شوارع أساسية كما ظهرت الحارات والازقة كقنوات تصل بين البيوت ومركز المدينة.

أما المدن الجديدة فلقد كان الغرض الدفاعي والأمني هو الاساس في انشائها وفي تكوينها.

فمنذ بداية الاسلام، أمر عمر بن الخطاب بعد معركة القادسية بإقامة معسكر ليكون مقراً للجنود العرب وأسرهم فكانت البصرة التي أنشأ فيها أولاً عتبة بن غزوان المسجد ودار الامارة ثم أمر ببناء أحياء في المدينة لكل قبيلة حي له مسجده وأسواقه ومقبرته، واتسعت المدينة وأصبحت حاضرة لها مرفأ يتصل بالعالم، كما أصبحت أحد أكبر مدينتين إسلاميتين مع الكوفة.

والكوفة مدينة عربية محدثة لأسباب عسكرية، فبعد أن احتل سعد بن ابي وقاص المدائن عاصمة الفرس، أمر عمر بن الخطاب بإقامة معسكر غربي الفرات، وفيها انشىء مسجد جامع ودار للامارة الذي انشىء بالآجر المحكم التشكيل وبالجص، وكان مربع الشكل تدعمه من اركانه الثلاثة فقط أبراج مستديرة.

هاتان المدينتان البصرة والكوفة كانتا مقراً للجنود العرب الفاتحين سكنوا فيها بعيداً عن السكان الاصليين.

أما واسط فلقد كانت مقراً للجند السوريين الذين جاؤوا عام ٧٠٤ الى العراق بأمر عبد الملك لدعم الحجاج في قضائه على الفتن، وفيها انشأ جامعاً وقصراً ذا قبة خضراء عثر على بعض زخارفه.

والفسطاط أنشأها عمرو بن العاص في مصر لجنده بأمر عمر وفيها أقام مسجداً وشارعاً رئيسياً، ونمت الفسطاط بسرعة، واستمرت عاصمة حتى بنى العباسيون معسكراً فيها، وجاء ابن طولون فأنشأ القطائع وفيها مسجده الشهير ثم أنشئت القاهرة.

أشهر المدن الإسلاميّة

بغداد أو دار السلام

ان بغداد القديمة أو دار السلام وهي مدينة دائرية قطرها / ٢٧٠٠ م / لم يعد لها اثر ، وكان مخططها الأولي وطريقة انشائها يمكن أن تعرف فقط من خلال الكتابات التي تركها الأولون فلقد أنشأها المنصور وخطط حدودها بشريط من الرماد ثم وضعت على تلك الخطوط قطع من القطن المبللة بالنفط واشعلت فيها النار فبرزت في الليل واضحة فأقرها المنصور وأمر بحفر أساساتها ، وكلف أبا حنيفة النعمان بالاشراف على البناء والعمال . وأقام سوراً دائرياً مزدوجاً واحد خارجي واخر داخلي مدعم بثمانية وعشرين سوراً ، وتنفتح فيهما أربعة أبواب من الجهات الأربعة واحد باتجاه الموصل واخر باتجاه البصرة وثالث باتجاه خراسان ورابع باتجاه الشام . وهذه الأبواب هي مجموعة معمارية مؤلفة من بابين بينهما دهليز وفوقه صالة استقبال كبيرة مغطاة بقبة وعليها شاخصة تتحرك حسب اتجاه الريح . وينفتح الباب الداخلي على رواق معمد وعلى طرفيه يقوم بيوت الحرس ، وكان كل رواق يستوعب الف جندي . ولقد انشئت الجدران من اللبن أما القبوات فلقد انشئت من الآجر بتنفيذ جميل .

وفي وسط الفناء يقوم المسجد الكبير وقد بقي منه المحراب المحفوظ في متحف بغداد . ويقوم القصر الذي يعرف بقصر باب الذهب وقد احيط بسور دائري اخر ، حي سكني ، وقد فتحت الشوارع بشكل إشعاعي على شكل دولاب العربة ، وقد حصنت الشوارع بأبواب منيعة وبقيت المدينة حتى عهد الرشيد ٨٠٨ م . وكان المنصور قد أقام مدينة الرصافة ٧٦٨ شرقي دجلة ، وجعلها لقصر ولي عهده المهدي ، ولعسكره ، وامتد العمران بين دار السلام والرصافة أو بغداد الشرقية التي حلت محل دار السلام بعد هجرها .

سامراء

وفي العصر العباسي انشئت مدن عسكرية لتأوي العناصر المرتزقة التي أتى بها الخليفة لدعم سلطانه.

ولقد كان المعتصم قد أدخل في الجيش أتراكاً لم يلبث أن شكلوا عصيبة استفزت العرب مما سبب صداماً بين الفريقين أنذر بخطر فاستقر رأي المعتصم على انشاء حاضرة تبعد عن بغداد مئة وثلاثة كيلو متراً على نهر دجلة وكانت سر من رأى سامراء.

انشئت المدينة عام ٨٣٦م بدءاً بالقصر العظيم وقسمت المنطقة الى قطاعات تحددت فيها أماكن السكن والأسواق والبساتين، ولم يهتم ببناء الأسوار لأن المقصد هو ابعاد الجنود عن العاصمة وجعلهم مستقلين في احيائهم لكل فرقة حي وقصر للقائد، وهكذا فإن مخطط سامراء كان عسكرياً ممتداً على ضفة دجلة الشرقية زهاء عشرين كيلو متراً، وجعلت الشوارع متوازية شطرنجياً يتوسطها الشارع الكبير، ولقد أنشأ المعتصم والمتوكل في سامراء ما يقرب من سبعة عشر قصراً أهمها دار العامة وبيت الخلافة وقصر الجوسق وقصر لؤلؤة وهو السجن السياسي، عدا الجامعين الكبيرين. وقد أنفق المتوكل على الانشاء في سامراء ما يزيد عن مئة واربعين مليوناً من الدراهم.

وعندما ضاق المتوكل ذرعاً بالجند الاتراك أنشأ مدينة له قريبة من سامراء اسماها المتوكلية، وكان قد قصد دمشق قبل ذلك بحثاً عن عاصمة جديدة.

ولكي نتابع الحديث عن المدن التي انشئت لأغراض عسكرية، لابد من ذكر القيروان والمهدية (تونس) والرافقة أو الرقة (سورية) وفاس (المغرب) والقاهرة (مصر) والزهراء (الاندلس) وأصفهان (ايران).

الرقة والرافقة: الرافقة مدينة قديمة برزت في عهد المنصور لتصبح معسكراً لمحاربة البيزنطيين، وازدادت فيها المنشآت حتى أصبحت مصيف الخليفة بعد أن اتصلت بالرقة. وفيها بقايا قصر الرشيد وبقايا سورها الآجري وأحد أبوابه،

أما المئذنة فهي ترجع الى عهد نور الدين. وهي الآن موضع اهتمام المرممين الاثريين.

الفسطاط : أنشأها عمرو بن العاص عام ٢١ هـ ٦٤٢ م وتقع في موقع مدينة ممفيس الفرعونية، وأقام فيها شارعاً يتوسطه ميدان بنى فيه مسجداً مازال يحمل اسم (عمرو).

القاهرة : بعد فتح مصر من الفاطميين (٣٥٨ هـ ـ ٩٧٩ م) أراد القائد جوهر الصقلي أن يقيم مدينة تصبح عاصمة للفاطميين اطلق عليها اسم القاهرة وهي مدينة مسوّرة محصنة فيها قصر للمعزالفاطمي. وكانت على شكل مربع ثم توسعت. وأهم ما فيها الجامع الأزهر الذي أصبح جامعة.

القيروان : أنشأها عام (٥٠ هـ ـ ٦٧٠ م) عقبة بن نافع في عهد معاوية، وكانت على نهج المدينة المعسكر، فيها المسجد الجامع ودار الامارة وبيوت للجند محاطة بأسوار منيعة، واستمر العمل فيها أربع سنوات.
وكانت القيروان أول عاصمة للفاطميين ثم انتقلوا منها الى المهدية فالقاهرة

المهدية : أسسها عبيد الله بن المهدي سنة ٣٠٣ هـ ـ ٩٢٣م على الساحل التونسي وفيها بنى المهدي داراً لصناعة المراكب. ثم أنشأ مدينة مجاورة هي (زويلة) وربط بينهما بميدان فسيح.

فاس : تم بناؤها سنة ١٩٢ هـ ـ ٨١٢م بصورة متتابعة من جماعات من العرب توافدت لنصرة ادريس الثاني.
وأهم ما أنشىء في فاس السور الحجري والمسجد الجامع (جامع القرويين) ومئذنته التي تشبه مئذنة جامع القيروان، واستمر العمران في المدينة في عهد الادارسة والمرينيين حيث أصبح فيها ثمانمائة وخمسون بناء بين جامع ومدرسة وتكية عدا ستمائة سبيل ومائة حمام ومائتي مدرسة ومائتي فندق ومن أشهر أبنيتها جامع الأندلس وجامع القرويين وزاوية مولانا ادريس.

٢٦ ــ دمشق ــ وفي وسط المدينة القديمة الجامع الأموي الكبير .

٢٨ ــ حلب القديمة وفي وسطها القلعة .

٢٧ ــ القاهرة القديمة .

قرطبة : هي مدينة قديمة جداً أنشأها تجار من فنيقيا وبلاد الشام. ثم جعلها موسى بن نصير قاعدة له أيام الخليفة الوليد بن عبد الملك.
ثم جعلها عبد الرحمن الداخل مقراً للدولة الأموية الأندلسية، وأقيم فيها كثير من الأبنية والقصور وعدد وافراً من المساجد بلغ الثلاثة آلاف مسجداً، ومن أروعها المسجد الجامع (مسجد قرطبة). بلغ عدد دورها ثلاثة عشر ألف داراً وحماماتها ثلاثمائة، وكان عدد سكانها نصف مليون نسمة.

الزهراء : أنشأها عام (٣٢٥ هـ ــ ٩٤٦م) الخليفة عبد الرحمن الناصر الى الشمال من قرطبة وجعلها عاصمة له وقد أغناها بالمنشآت والزخارف. وهي مدرجة على سفح جبل أعلاها مدينة القصور ثم مدينة الجنات والبساتين وأخيراً مدينة الديار والجوامع، وبنى الناصر لنفسه قصر «دار الروضة».

اصفهان : لم يكن تاريخ الفن المعماري الايراني ذا شأن يذكر الا خلال فترة قصيرة من عصر الصفويين ابان حكم الشاه عباس.
ان عمل هذا الحاكم الذي استمر حكمه من عام (١٥٧٨ ــ ١٦٢٨) تركز في عاصمة أصفهان. والمحور الأساسي للمدينة الصفوية المتجه من الشمال الى الجنوب يسمى شهرباغ وهو شارع عريض يمتد ثلاثة كيلو مترات مظلل بأشجار الدلب ومحاط بالحدائق وبالبرك المائية والاستراحات، وهو يقطع زندر هود على جسر الله ويردي المؤلف من ثلاث وثلاثين قنطرة وفوقه طريق على جانبيها ممران مسقوفان للمشاة،وثمة جسران آخران يؤديان الى (جولفا) الربض الجنوبي للضفة الشمالية حيث تمتد المدينة. وتتميز المدينة بعنصر أساسي هو (ميدان شاه) أي الساحة الملكية وهي مستطيل واسع يبلغ طوله خمسمائة واثني عشر مترا، ويبلغ عرضه مائة وخمسين متراً. وتغطى الساحة بالرمل الناعم حيث يقوم الفرسان بلعبة الجوكان (البولو)، وهي محاطة بقناة وبصف من الاشجار. وتحيط بالساحة بيوت

ذات شكل موحد، تنفتح فيها دكاكين. وتقطع هذا الترتيب منشآت مختلفة فمن الجنوب المسجد الملكي، ومن الشمال منصة الجوقة الموسيقية وتعلو مدخلاً ينفذ من خلاله الى سوق القيصرية الكبير، وفي الغرب تبدو الاستراحة التي يطلق عليها اسم (عالي كابي) وهي مدخل الحدائق والقصر، وفي الشرق مسجد الشيخ لطف الله.

الفصل الرابع

عمارة المساجد الأولى

- البيت العتيق وأول مسجد في الإسلام .
- مسجد قبة الصخرة والمسجد الأقصى في القدس .
- الجامع الأموي الكبير .
- جامع القيروان .
- مسجد قرطبة .



البيت العتيق وأول مسجد في الإسلام

بناء الكعبة والمسجد الحرام

البيت العتيق أو الكعبة المشرفة هي أقدم منشأة تحمل قدسيتها بالنسبة للعرب والمسلمين. وفي القرآن الكريم:

«إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً وهدى للعالمين» (آل عمران ـــ ٩٦) ولما أكمل ابراهيم هذه العمارة الأولى، أمره الله بقوله: «وأذّن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كلِ ضامرٍ يأتينَ من كلِّ فجٍ عميق» (الحج ـــ ٢٧).

ولقد أنشأ ابراهيم الكعبة كما يقول الرواة مستعيناً بابنه إسماعيل، والبناء من الحجر الغشيم رضاماً دون ملاط، واستفاد في عمارته، بعد ارتفاع ما، من أحجار مقام أثري.

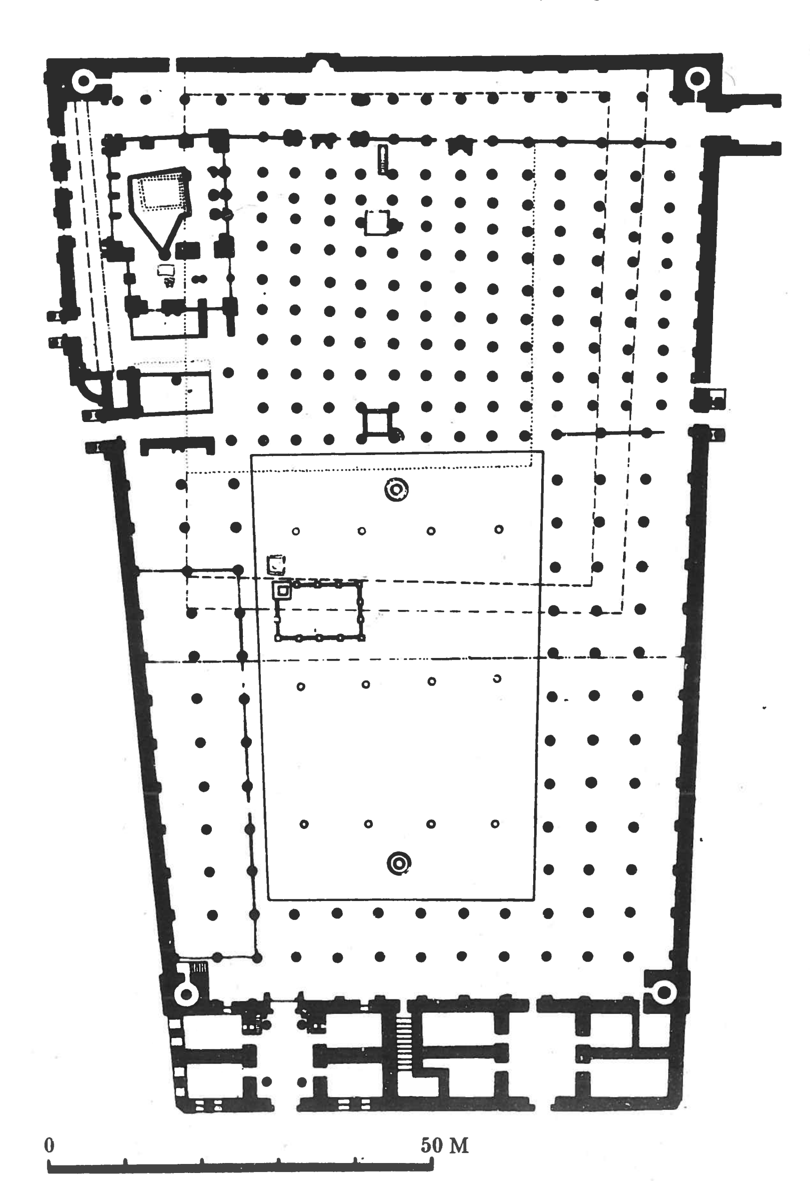
ولم يجعل للكعبة باباً أو قفلاً أو سقفاً.

ولقد أعيد بناء الكعبة في عهد العماليق وجرهم كما يروي المسعودي والأزرقي. كما رممت في عهد خزاعة ثم أصبحت الكعبة مستودعاً للأصنام كما يروي ابن الكلبي.

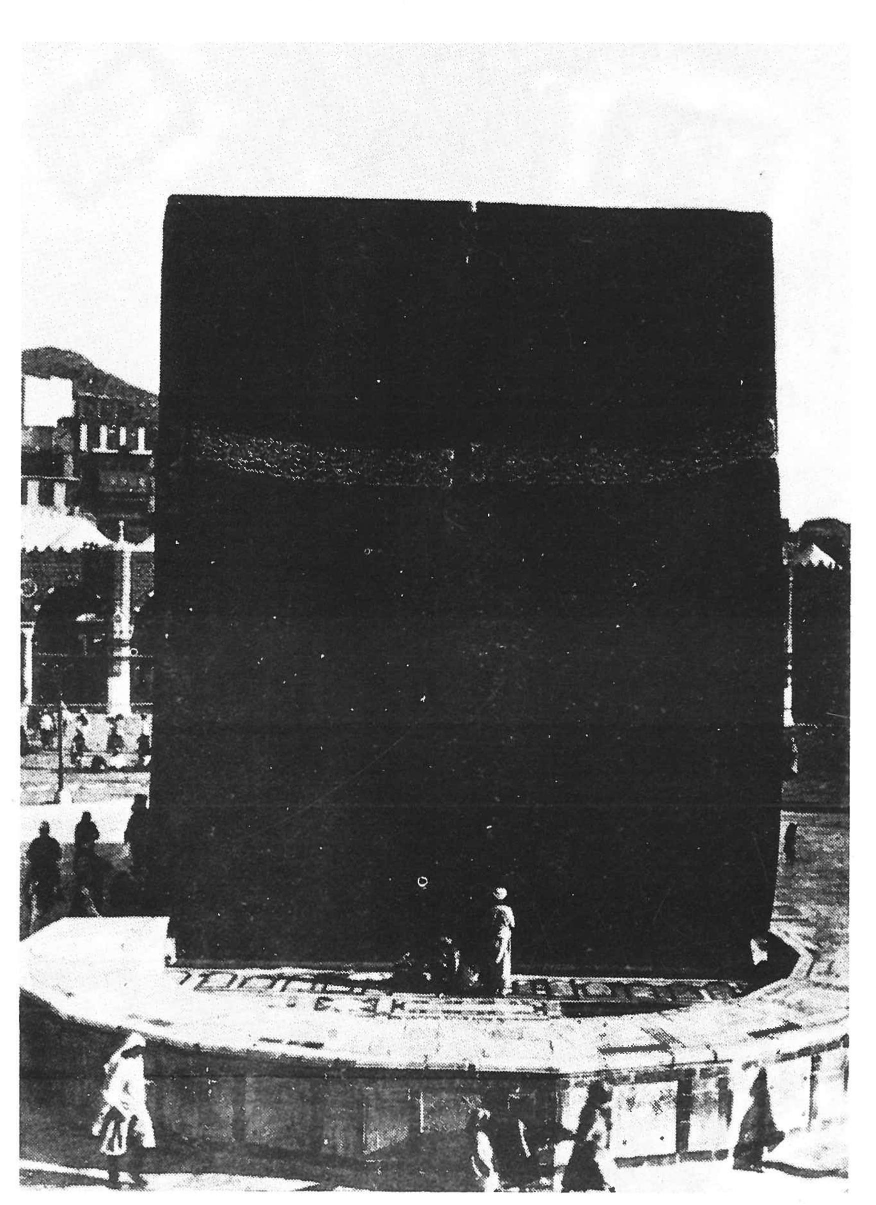
وقبيل الاسلام أصيبت الكعبة بحريق ثم بسيل ومطر غزير فتوهن بناؤها، وقامت قريش بهدم الكعبة وإعادة بنائها ترميماً جيداً كما يقول الأزرقي. ويضيف ابن هشام في سيرته، إن الرسول كان ينقل الحجارة على رقبته.

وكان طول الكعبة في السماء ٢٥ر٥ م فاستقصرت قريش طولها، وكرهت أن يكون البيت بغير سقف وبنوه مسطحاً، وجعلوا فيه ست دعائم في صفين وفي كل صف ثلاث

٢٩ ـــ الكعبة الشريفة في مدينة مكة المكرمة .



٣٠ ـــ مخطط مسجد الرسول . في المدينة



٣١ ـــ الكعبة الشريفة ـــ أو البيت العتيق .

دعائم وجعلوا ارتفاعها من الخارج ١٠ر٥٠ متراً. وبنت مدماكاً من الحجارة ومدماكاً من الخشب، وزوقوا سقفها وجدرانها ودعائمها «وجعلوا صور الأنبياء وصور الشجر وصور الملائكة، فكان منها صورة ابراهيم خليل الرحمن شيخ يستقسم بالأزلام، وصورتا عيسى بن مريم وأمه، وصورة الملائكة أجمعين». وقد أمر الرسول بطمسها وغسلها بالماء.

وجعلت قريش للكعبة باباً، ودرجاً يصعد منه الى أعلاها، وميزاباً في باطن الجدران، وأعادوا اليها الحجر الأسود المقدس الذي كان منذ عهد اسماعيل.

وعندما قام ابن الزبير بإعلان نفسه خليفة في مكة عام (٦١) للهجرة، قام بهدم الكعبة ونقل الحجر الأسود الى بيته. ثم أعاد بناء الكعبة وحلاها بالفسيفساء وفتح فيها أبواباً ونوافذ. وقام الحجاج بن يوسف الثقفي، بعد أن قضى على حركة ابن الزبير، بإعادة بناء الكعبة وجعل لها باباً واحداً على ماكانت عليه قبل ابن الزبير. ولما قام عبد الملك بالحج أمر بتجديد سقف المسجد الحرام المحيط بالكعبة، واتخذ له خشباً من الساج، واستورد له السواري محلاة رؤوسها بالذهب، وأمر عامله خالد القسري باضاءة ما بين الصفا والمروة، كما أمر باتخاذ مصابيح كبيرة مقابل الركن الأسود ثم أنشأ للمصباح عموداً، وهو أول عمود اتخذ في المسجد، وأهدى الى الكعبة شمسيتين من الديباج وقدحين من زجاج، فعلق ذلك في سقفها وغير ذلك. وفي عهد الوليد تم تعمير المسجد الحرام عمارة متينة محكمة، وهو أول من أتى بأساطين الرخام من مصر والشام ونقلها من هناك الى مكة على العجل، وسقفه بالخشب والساج المزخرف، وجعل على رؤوس الأساطين صفائح الذهب وأزّر داخل المسجد بالرخام وزينه بالفسيفساء.

مسجد الرسول في المدينة

مسجد الرسول في المدينة، هو أول مسجد وضع المخطط الأساسي لبناء المساجد في المستقبل، ومع أن هذا المسجد جاء بعد مسجد قباء حيث أقام الرسول بعد هجرته للمدينة مباشرة، فإن مسجد قباء لم يكن واضح المعالم، مع ان الرسول هو الذي حدد مخططه.

ويبقى مسجد الرسول الذي انشىء خلال شهرين من الهجرة في منازل بني عدي بن النجار، أول مسجد في الاسلام. ولقد تحدث سوفاجيه عن تطور هذا المسجد مستعيناً بما أورده كتّاب السيرة والمؤرخون.

ولقد كان المسجد على مساحة محددة مؤلفاً من حرم في الشمال محدد بعضادات من جذوع النخل ومغطاة بسعف وغصون، وأقيمت في الجنوب مظلة أخرى. وأنشأ الرسول في الركن الجنوبي الشرقي حجرات لمعيشته مع أسرته خارج حدود المسجد. وضمت هذه الحجرات الى المسجد في عهد عبد الملك، وكان في صحن المسجد (الروضة) وهي مكان لقاء الرسول بأصحابه. ولم يكن للمسجد الا باب واحد كان مجاوراً لحجرات الرسول هو باب جبريل، ثم فتح باب من الشمال وباب من الغرب اسمه باب عاتكة.

وأصبح للمسجد قبلة مبنية من اللبن، كانت تتجه الى بيت المقدس، وحولها الرسول بعد سبعة عشر شهراً الى الكعبة بعد نزول الآية الكريمة، بالاتجاه الى الكعبة، المسجد الحرام.

ولقد جُدد بناء المسجد في عهد عمر وعثمان الذي قام ببنائه من الحجارة المنقوشة، والقصة (الجص)، وأصبحت أبعاد المسجد ٦٠ر٦٢ × ٥٠ر٧٢م، وجعل أبوابه ستة.

إعادة بناء مسجد المدينة في عهد الأمويين

ومن خلال ما كتبه المؤرخون العرب نستطيع أن نستخلص وصفاً كاملاً لمسجد المدينة الذي أمر بانشائه الوليد بن عبد الملك باشراف عمر بن عبد العزيز عندما كان والياً على المدينة عام ٧٠٦م وانتهى عام ٧١٠م.

لقد كان المسجد مستطيلاً محاطاً من جميع أطرافه بمنشآت مغطاة ويقع في نفس المكان الأول الذي اختاره الرسول، ولكن مع زيادات في المسجد من جهة الشرق. ولم يكن سور المسجد مستطيلاً منتظم الأضلاع تماماً ٢٠٠ × ٢٠٠ ذراع عدا الجنوب فهو ١٧٢

ذراعاً . وسمك السور ذراعان تقريباً . فإذا كان الذراع ٥٨ سم فإن ابعاد المسجد تصبح ١١٦×١١٦م أما طول السور الجنوبي فهو ١٠٠ متر .

ويحمل سقوف التغطية أعمدة في الجناح الجنوبي بيضاء مكسوّة بالجص وعالية تقوم على قاعدة مربعة ولها تيجان مذهبة . أما بقية الأعمدة فكانت من الرخام . وكانت مجازات الأجنحة بعرض خمسة أمتار تقريباً .

وثمة حجرة مربعة خاصة بقبر الرسول كانت قائمة في الزاوية الشرقية من الصحن في نهاية الجناح الجنوبي .

وتطل الأجنحة على الصحن عن طريق مجموعة من العضادات الحاملة لأقواس أطلق عليها اسم طاق أو عقد . أما الأعمدة الحاملة لسقوف الأجنحة فإنها لاتحمل أقواساً كالجامع الأموي بدمشق ، بل هي تتصل بالسقف عن طريق التيجان والطنفات .
ويعتبر السقف مجالاً للزخرفة المحلاة بأوراق الرصاص . ويبلغ ارتفاع البناء ١٣ متراً وسمك السقف أكثر من متر .

وكان في المسجد أربع مآذن في أركانه ، أزال سليمان بن عبد الملك الجنوبية الغربية لإشرافها على مسكنه ، ثم أزيلت المئذنتان الشماليتان ولم يبق إلا المئذنة الجنوبية الشرقية ، وهي عبارة عن برج مربع طول ضلعه ٥ر٤ متراً وارتفاعه ٢٩ متراً .

وكان للمسجد عدد من الأبواب ، منها باب جبريل وكان اسمه باب عثمان وكان هو نفسه الباب الذي يدخل منه الرسول ، والباب الثاني هو باب النساء الذي كان قد فتحه عمر بن الخطاب ، والباب الثالث هو باب الرحمة وكان اسمه باب السوق في عهد الرسول وهو الوحيد من جهة الغرب . والباب الرابع باب السلام وكان اسمه باب مروان لموقعه على بيت مروان الذي كان ممتداً على طول الجدار من الزاوية الجنوبية الغربية وحتى غربي المحراب . وقد أزال المهدي الواجهة الشمالية للمسجد عند تعديله ، وليس بالامكان معرفة الأبواب التي كانت قائمة في هذه الواجهة .

زخرفة مسجد المدينة

وحسب استقراء قام به سوفاجيه ، فإن زخرفة الجدار الجنوبي للحرم مؤلفة من أشرطة عرضانية ارتفاع الواحد ١٫٧٠ م ، الشريط الأدنى مؤلف من معيّنات وعصابات رخامية مزخرفة ، يعلوه شريط أضيق مؤلف من مربعات زخرفية ، وفوقه شريط عرضه ١٫٧٠ م أيضاً مؤلف من معيّنات زخرفية بينها نوافذ مفرغة وفوقها شريط من الكتابة ، هي آيات قصيرة كما يقول ابن عبد ربه ، أو هي أبيات شعرية مع اسم الوليد في رواية أخرى .

والشريط العلوي بنفس الارتفاع وهو مؤلف من رصائع دائرية رخامية قطرها ٢٥ سم ذات زخرفة نافرة . وفي الأعلى يقوم شريط ضيق هو إفريز زخرفي نباتي بعرض ٢٥ سم .

وثمة فسيفساء زجاجي كان يغطي الجدار الجنوبي والشرقي والغربي للحرم ، وكان يمثل أشجاراً ومنشآت ملونة على خلفية ذهبية .

أما الجدار الشمالي فلقد كانت تخترقه فتحات لإدخال النور ومن المحتمل أنه كان مغطى بالفسيفساء .

ولقد غطي سقف الحرم بالخشب الملون والمزين . كما غطيت جدران الرواقين الجانبيين في الصحن بالفريسك . وثمة زخارف نحتية قائمة في حوافي البناء .

أما المحراب فلقد استمر قائماً منذ عهد عمر بن عبد العزيز ، ولقد أضيفت اليه زخرفة ثمينة فيها بعض الأحجار الكريمة . والى يمين المحراب ينفتح باب خاص للأمير .

وثمة مقصورة كانت قائمة أعجب بزخرفتها الوليد بعد انجازها . ويقوم المنبر في الوسط بين الجدار الجنوبي والمحراب ، وهو محراب الرسول المؤلف من درجتين ثم جعله معاوية ثمانية درجات باضافة ستة درجات في أسفله ، واحترق المنبر في القرن الثالث عشر .

وفي الجهة الجنوبية الشرقية أقيم قبر الرسول في غرفته الخاصة ، ولم يفعل عمر بن عبد العزيز أكثر من بناء حاجز مستطيل وليس مربعاً لكي لا يشبه الكعبة . وبين القبر والمحراب مجاز يسمى الروضة ، وهو مكان الاستقبال في عهد الرسول ، ومساحته حسب ابن جبير ١٦ خطوة طولاً وستة خطوات عرضاً . ولقد بلطت الروضة في العهد الأموي .

مسجد قبة الصخرة

قبة الصخرة بناء مضلع تعلوه قبة وهو رائعة فنية نادرة. ويمتاز مسجد قبة الصخرة بالخصائص التالية:

أولاً : هو من أقدم المنشآت الأموية، ثم هو البناء الاسلامي الأكثر قدماً والذي ما زال محتفظاً بملامحه الأصلية رغم الإضافات والإصلاحات التي تمت نتيجة الزلازل وبخاصة زلزال عام ١٠١٦م

ثانياً : إنه المسجد الوحيد بشكله ومخططه المثمن، بل هو المنشأة الاسلامية الفريدة بنوعها. وتعليل ذلك أن المعماريين والفنانين الأوائل كانوا من أهل البلاد، فنقلوا تقاليد العمارة السائدة كلياً أو جزئياً الى العمارة الاسلامية الأولى.

ثالثاً : إن هذه القبة انشئت على صخرة مقدسة. وطول هذه الصخرة سبعة عشر متراً وسبعون سنتيماً وعرضها ثلاثة عشر متراً وخمسون سنتيماً وارتفاعها متران، وهي من الحجر الصلد غير المشذب، جرداء قاتمة اللون، ولهذه الصخرة قدسيتها التي ترجع الى حدثين، الأول أن ابراهيم الخليل قد هم بذبح ولده وذلك قرباناً لله، فافتداه الله بكبش. وكان ذلك على تلك الصخرة وفي ذلك الموقع.

والحدث الثاني هو المعراج، فلقد عرج الرسول على براقه الى السماء منطلقاً من هذه الصخرة التي (تنبع من أسفلها أنهار الجنة الأربعة).

وثمة اعتقاد أن النافخين في الصور يوم القيامة، سيقفون على هذه الصخرة، وأنها ستكون مقر العرش الالهي.

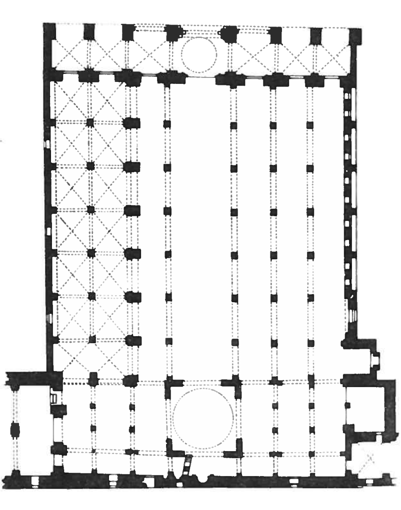
ومع ذلك لابد أن نطرح سؤالاً عن سبب بناء المسجد بهذه الفخامة والترف وبهذا المخطط الفريد.

هناك رأي لابد من إعلانه أورده اليعقوبي من أن عبد الملك بن مروان منع الناس من الحج الى مكة بسبب محاولة ابن الزبير أخذ الحجاج بالبيعة له، وعندما احتج الناس على هذا المنع ذكرهم بقول الرسول: لاتشد الرحال إلا الى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام ومسجدي والمسجد الأقصى، وهو يقوم مقام المسجد الحرام، وهذه الصخرة التي يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد الى السماء، تقوم مقام الكعبة، فبنى على الصخرة قبة وعلق عليها ستور الديباج، وأقام لها سدنة وأخذ الناس بأن يطوّفوا حولها ولها، كما يطوفون حول الكعبة، ولا يقر هذا الرأي كثير من المؤرخين وإن كان المسلمون في بداية الأسلام يتجهون في صلاتهم الى بيت المقدس. ثم استقر اتجاههم نحو الكعبة المشرفة بعد نزول الآية الكريمة. «ومن حيث خرجت فولِّ وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره لئلا يكون للناس عليكم حجة.» (١٥٠ — البقرة).

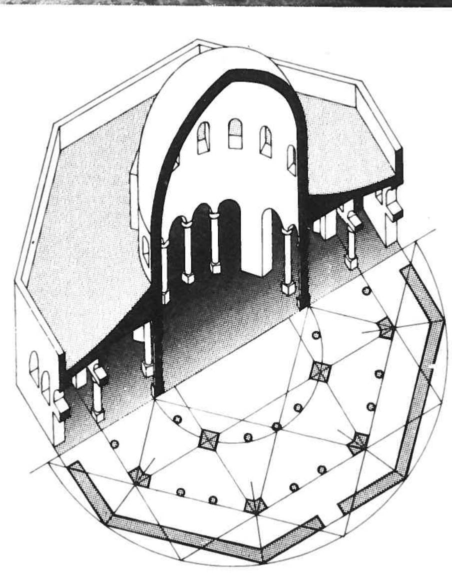
وثمة رأي آخر مخالف في سبب بناء مسجد قبة الصخرة. أن عبد الملك، رأى بلد النصارى ورأى لهم فيها بِيَعاً حسنة قد افتنّ زخارفها وانتشر ذكرها، كالقيامة وبيت لدّ والرها، فاتخذ للمسلمين مسجداً شغلهم به عنهن، وجعله أحد عجائب الدنيا. «ألا ترى أن عبد الملك لما رأى عظمة قبة القيامة وهيأتها خشي أن تعظم في قلوب المسلمين، فنصب على الصخرة قبة على ماترى».

لقد كان بناء هذه القبة بهذا الترف الفني أمراً لا بد منه للتعبير عن عظمة الدولة وسيطرة الدين مما يضاهي المنشآت المعاصرة القريبة والبعيدة من مركز الامبراطورية الناشئة. ولقد استشار عبد الملك المسلمين في بناء هذا االمسجد بقول الحنبلي «ان عبد الملك بن مروان حين حضر الى بيت المقدس وأمر ببناء القبة على الصخرة الشريفة، بعث الكتب في جميع عماله، والى سائر الأمصار، يسألهم رأيهم في بناء القبة على الصخرة وبناء المسجد، وكره أن يفعل ذلك دون رأي رعيته، فلتكتب الرعية اليه برأيهم وما هم عليه. فوردت الكتب عليه من سائر الأمصار: ترى رأي أمير المؤمنين موافقاً ورشيداً إن شاء الله، يتم له

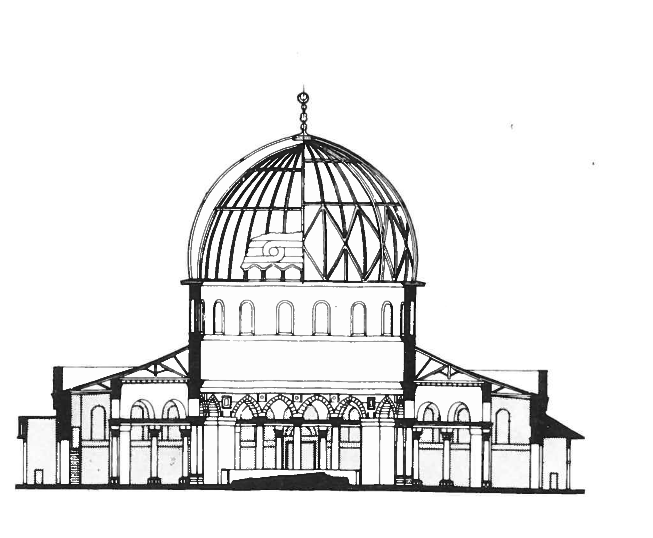
٣٢ ــ قبة الصخرة من الداخل .



٣٣ ــ القدس ــ مخطط مسجد الأقصى .



٣٤ ــ مخطط قبة الصخرة موقع مجسم



٣٥ ــ القدس ــ مقطع قبة الصخرة .

ما نوى من بناء بيته وصخرته ومسجده ، ويجري ذلك على يديه ، ويجعله تذكرة له ولمن مضى من سلفه » .

هذا ما حمل عبد الملك على عمارتها ، وولى على هذا العمل الخيري معمارين ؛ الأول هو أحد أعلام الأتقياء ، رجاء بن حياة بين جود الكندي والملقب بأبي المقدام توفي عام ٦٩٨ م وولد في بيسان وهو من جلساء عمر بن عبد العزيز . والثاني هو يزيد بن سلام من أهل بيت المقدس ، وهو مولى عبد الملك . وذكروا أنه أرصد لها خراج مصر سبع سنين وأمرهم أن ينفقوا على البناء بجود وسخاء وانتهوا من العمارة سنة ٦٩٦ .

ولقد تبقى من المال بعضه ، فخصصه الخليفة للمعمارين فاعتذرا وقال أحدهما «أولى أن نزيد من حلي نسائنا فضلاً عن أموالنا »فأمر الخليفة أن تسبك ذهباً وتفرغ على القبة والأبواب .

المخطط ووصف المسجد

يقوم المسجد على مخطط ثماني طول كل ضلع من المثمن ٩٥ر٢٠ متراً . ويحيط هذا المضلع مضلعاً داخلياً طول ضلعه ٤٥ر١٤ م يحيط بدوره أعمدة تقع حول الصخرة وترفع القبة .

تغطي الصخرة المشرفة قبة عالية ، متطاولة ، يبلغ قطرها ٤٤ر٢٠ متراً ويبلغ ارتفاعها ٥ر٣١ متراً وهي مؤلفة من طبقتين خشبيتين طبقة عليا مكسوة بصفائح من الرصاص والصق عليها ١٠٢٠٠ لوحاً من النحاس المذهب . وطبقة داخلية ، وبينهما فراغ متسع فيه طبقة من اللباد للتخفيف من شدة حرارة الصيف .

ولقد زينت القبة من الداخل بالخشب المنقوش والملون ، بزخرفات أموية صرفة ، وبكتابات جميلة قرآنية بالخط النسخي ، ممتدة حول دائرة مركزية ، تتضمن آية الكرسي من سورة البقرة .

وترتفع القبة على رواق من الأعمدة مؤلف من اثني عشر عموداً من الرخام بين كل ثلاثة أعمدة ركيزة مستطيلة (كتف) طول ضلعها الكبير ثلاثة أمتار ، وهي مكسوة بالرخام الأبيض المعرق .

ويعلو الرواق رقبة القبة ، وينفتح فيها ستة عشر نافذة من الزجاج المذهب تنفذ منها أشعة الشمس ، وفي كل منها شمسية جصية جميلة . وتعلو الرقبة كتابات جميلة من سورة طه كتبت بماء الذهب وبالخط النسخي أيضاً .

والبناء كما أوضحنا ثماني الشكل مكون من ضلعين ، المضلع الخارجي وهو مؤلف من الجدران الخارجية للمسجد . والضلع الداخلي وهو مؤلف من أعمدة وركائز تحمل سقف البناء الثمن ..

ويبلغ ارتفاع المضلع الخارجي تسعة أمتار ونصف المتر ، عدا ارتفاع التصوينة العليا الذي يبلغ مترين وستين سنتيماً . وفي كل ضلع سبع نوافذ مفتوحة ، عدا الجانبين فهما مسدودتين ، والأضلاع التي فيها أبواب تحوي أربع نوافذ فقط ، نافذتان عن يمين الباب ، وأخريتان عن يساره ينفذ منهما النور .

وإذا أحصينا عدد النوافذ في جدران المسجد ، لبلغ عددها ستة وخمسين نافذة ، أربعون منها منفتحة والباقي مسدودة ، وفوق كل نافذة من هذه النوافذ الستة والخمسين ، آية قرآنية .

ويرتكز سقف البناء ، على هذا المضلع الداخلي الذي يقع بين الجدران الخارجية والأعمدة حاملة القبة ، وهي مكونة من أقواس محمولة على ستة عشر عموداً مختلفة الألوان ، بين كل عمودين اسطوانة مكسوة بالرخام . وفوق الأقواس إفريز كتب عليه بالخط الكوفي سورة النساء .

ويعتبر الرواقان الكائنان بين الضلعين ، حرمين للصلاة ، ويقوم في الناحية القبلية المحراب وتقابله دكة المؤذنين التي تقوم على عشرة أعمدة من الرخام .

في مسجد الصخرة أربعة أبواب رئيسية ، وهي مزدوجة مصنوعة من الخشب المكسو بصفائح من الرصاص ، وهذه الأبواب هي التالية :

١ ــ الباب الشرقي، وقع في اتجاه قبة السلسلة، ويسمى باب داوود.
٢ ــ الباب الغربي، ويقابل باب القطانين.
٣ ــ الباب الشمالي واسمه باب الجنة.
٤ ــ الباب الجنوبي القبلي، ويقابل المسجد الأقصى.

ولقد سعى البناؤون الى تمكين الداخل من أي باب، أن يرى جميع ما في المسجد من أعمدة وأقواس، وذلك بايجاد انحناء بسيط في دائرة دعامات القبة، يبلغ درجتين ونصف الدرجة، أو ثلاث درجات، ولولا هذا الانحناء، لحجبت الأعمدة الواقعة أمام الرائي الأعمدة الأخرى المقابلة لها في الطرف الآخر.

يعتبر مسجد قبة الصخرة من أجمل الأوابد الشهيرة في التاريخ، وهو «من أجمل الأبنية الموجودة فوق هذه الأرض، وأجمل الآثار التي خلدها التاريخ».

ويعود جماله لتناسق أبعاده المعمارية، ولكسوته الرائعة. فلقد كسيت جدرانه الخارجية بالرخام الرمادي المعرق، كما كسيت في قسمها العلوي بالقاشاني والخزف المزين بالرقش الأبيض على خلفية زرقاء. أما في الداخل فقد كسيت الجدران بأبهى وأثمن أنواع الرخام الملون الذي استحضر من كارارا في ايطاليا.

ومن المؤسف أن الفسيفساء الخارجي قد زال مع الأحداث خلال ذلك التاريخ الطويل، ولم يبق الا بعض الفسيفساء في الداخل، قامت بدراسته الاستاذة فان برشيم والعلامة دولوري وسنتحدث عنه في بحث مقبل.

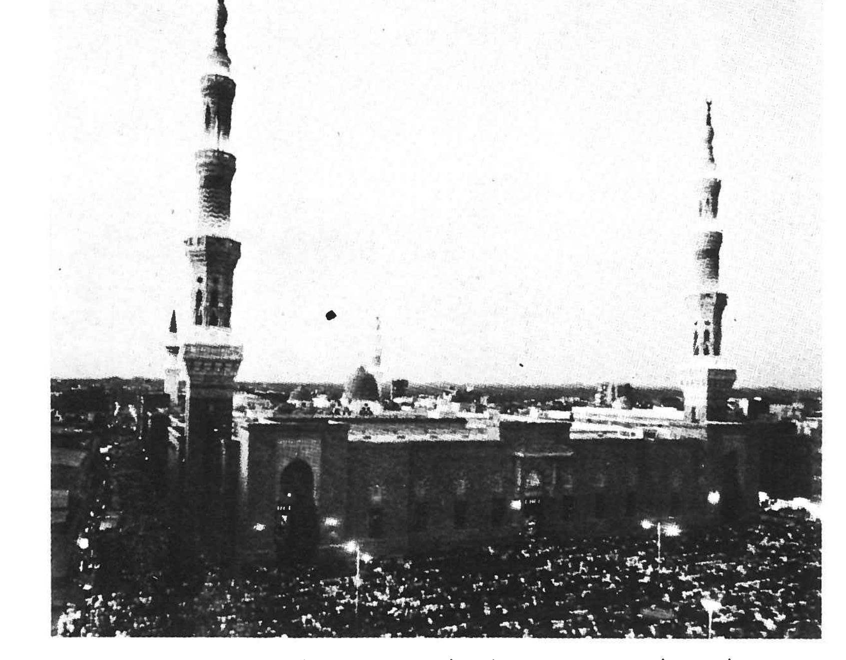
قبة السلسلة

تعتبر قبة السلسلة القائمة في الحرم الشريف في بيت المقدس من أقدم المنشآت الأثرية الموجودة في الحرم، وهي تعود الى عهد عبد الملك بن مروان منشىء قبة الصخرة، ولقد انشئت أصلاً كي تكون نموذجاً معمارياً لقبة الصخرة. ولقد أطلق عليها اسم السلسلة

نسبة للسلسلة التي يقال أن سليمان الحكيم علقها بين السماء والأرض، ولا يستطيع أن يلتقطها الا الانسان المستقيم والعادل وتمتنع عن المنحرف والمخطىء.

وهذه القبة نصف الكروية المصغرة عن قبة الصخرة تقوم على عنق مغلق سداسي الوجوه يعتمد على ستة أعمدة، ويحيط بهذه القبة رواق مضلع يرتفع سقفه حتى أسفل الرقبة، وهو مؤلف من أحد عشر وجهاً مقوساً، والرواق بهذا محمول على أحد عشر عموداً. وفي داخل المسدس محراب صغير مرتبط بعمودين الى جنوبي المضلع الخارجي.

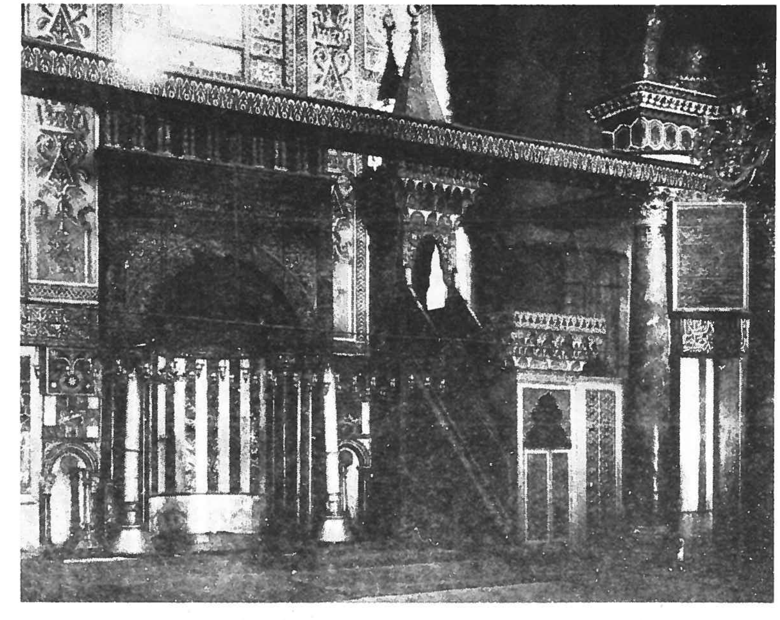
وقد استخدمت هذه القبة لحفظ اموال «بيت المال» أيام الأمويين، على هذه القبة كتابات تبين تواريخ ترميمها (٤١٣ هـ ـ ٧١٨ هـ) وأسماء المرممين.



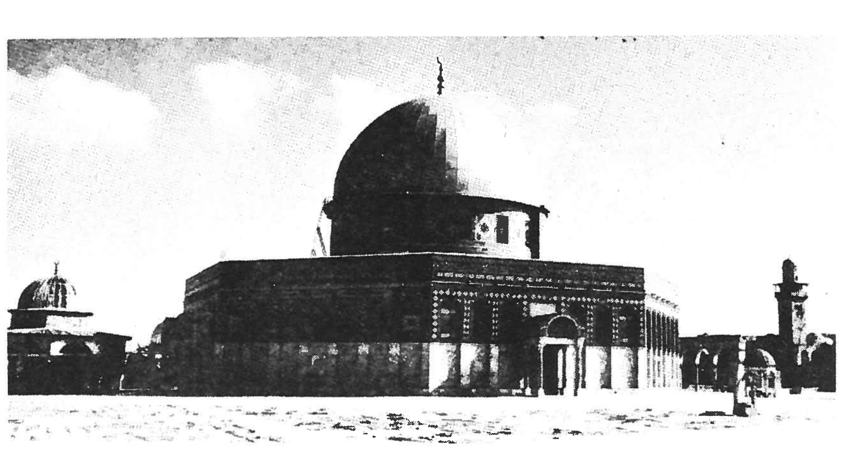
٣٦ ــ المدينة المنورة ــ مسجد الرسول في عمارتة الحديثة .



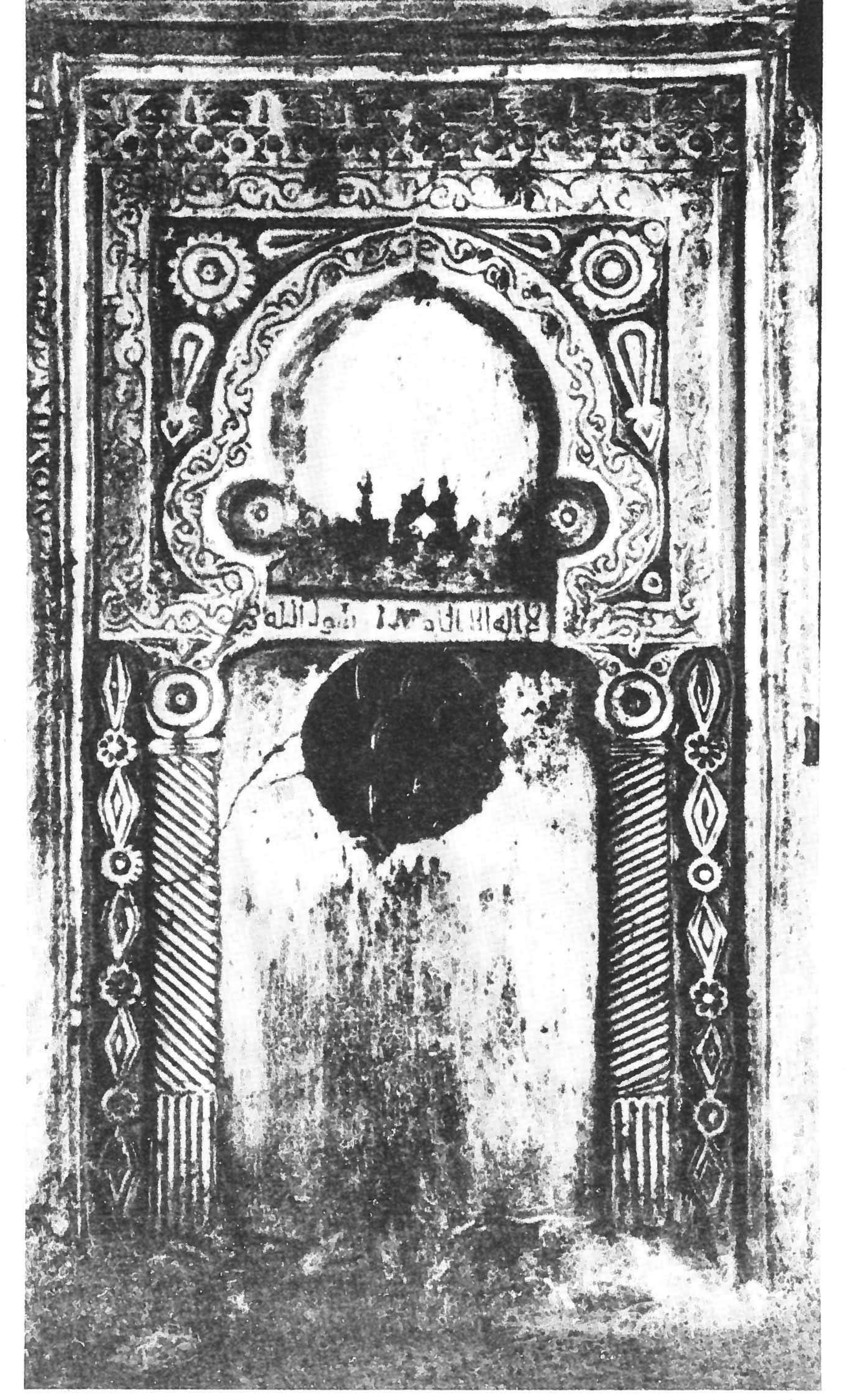
٣٨ ــ القدس ــ واجهة حرم المسجد الأقصى



٣٩ ــ القدس ــ المسجد الأقصى ــ الحرم .



٣٧ ــ القدس ــ قبة الصخرة ــ مشهد عام .



٤٠ ــ محراب قبة الصخرة ٦٩٠م .

المسجد الأقصى

يعتبر المسجد الأقصى من أهم المنشآت التي أنجزها الوليد بن عبد الملك، هذا الخليفة المصلح الذي أقام كثيراً من المنشآت التي دعّمت مكانة الدولة الاسلامية الناشئة. ويقع هذا المسجد على محور قبة الصخرة باتجاه الجنوب وبمحاذاة السور الجنوبي للحرم، والبناء الحالي لا يعود الى عهد الوليد.

ويعود اسم المسجد الى الآية الكريمة «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا، انه هو السميع البصير».

وهكذا فإن المسجد مرتبط بقضية الاسراء.

وحسب المقدّسي أن أصل هذا البناء قديم وعليه أقام عمر بن الخطاب مسجده الأول، ثم أزاله عبد الملك وأنشأ مسجد الأقصى الذي أتمه بعده ابنه الوليد. ولقد تهدم المسجد كلياً في القرن الثامن نتيجة هزة أرضية عنيفة ثم رم في عهد العباسيين ثم الفاطميين في بداية القرن الحادي عشر الذين أقاموا القبة، ثم قام الملك المعظم عيسى ابن الملك العادل الأيوبي (١٢٣٦م) بإعادة انشائه وأعقبه المماليك الذين رمموا ما خربه الصليبيون. وأعيد انشاؤه مؤخراً خلال القرن الحالي.

ومخطط حرم هذا المسجد بسيط، فهو مؤلف من جناح أساسي يتجه نحو القبلة والى جانبه جناحان صغيران وتقوم القبة على مصلبة في نهاية الجناح وقرب المحراب، وعلى طرفي الجناحين يوجد مجازان في كل طرف أنشئا في العهد العباسي والفاطمي، وكانت هذه حدود الجامع القديم، ثم انشىء بعد ذلك أربعة مجازات في كل طرف من الشرق أو الغرب واتسعت بذلك حدود المسجد.

وتقع القبة التي أنشأها الفاطميون في المصلبة التي يتقاطع فيها الجناح القائم مع الجناح الثلاثي المعترض والموازي لجدران القبلة، ولم يبق من آثار الأمويين ألا الجزء الأساسي من جدار القبلة اضافة الى الألواح الخشبية المزخرفة.

وفي الزاوية الجنوبية الغربية يقوم مسجد صغير أطلق عليه اسم مسجد عمر (١٤٦٣م)، لا علاقة له بالمسجد القديم، والى جانبه مقصورة الأربعين شهيداً.

الزخارف الأموية في المسجد الأقصى

عند البحث في الفن الأموي فإن أروع ما تبقى من المسجد الأقصى هو الألواح الخشبية المحفورة والمحفوظة حالياً في المتحف الأثري في القدس، وفي متحف الحرم الشريف الذي يقع قرب المسجد الأقصى.

وهذه الألواح مزخرفة بالحفر النافر بعناصر نباتية من أوراق الكرمة والأغصان وورقة الأكانت مما يشابه كثيراً الزخارف الموجودة في قبة الصخرة، ويجعلها من نتاج مدرسة واحدة وعصر واحد. وتلعب الأغصان المزينة بالأوراق دوراً أساسياً في تأطير العناصر الأساسية المؤلفة من زهرة أو ورقة، أو يقوم بديل لهذه الأغصان أطر دائرية متضافرة مع بعضها مؤلفة من ثلاثة أحزمة نافرة، وثمة لوح أو أكثر يشابه الى حد بعيد المحراب الصغير الموجود في قبة الصخرة، ومن المؤكد أن أنجازه تم من قبل معلم واحد، وتبدو بعض الألواح مؤلفة من معينات ذات ثلاثة أحزمة تتضافر مع بعضها بشكل اندياحي، وفي مركزها عنصر نباتي زنبقي، ويحيط بها زخرفة نباتية أصبحت فيما بعد أساساً للرقش العربي الليّن.

وجميع هذه الألواح هي من خشب الصنوبر. وكانت هذه الألواح تغطي أسفل الجدران كما ترى مارغريت برشيم. يؤكد ذلك الدعامات التي كانت تخترق الجدران والموجودة خلف الألواح.

والحق أن المواضيع بتكوينها لا تستقيم إلا إذا وضعت بشكل قائم ويصعب أن تكون كسوة لسقف الجامع مما لم نر له نظيراً مماثلاً.

الجامع الأموي الكبير في دمشق

أقيم الجامع الأموي الكبير في عهد الوليد (٧١٥م) في المكان الذي كان قديماً معبداً وثنياً لجوبيتر، وكان قد أشغل قسم من حرم هذا المعبد لكي يكون كنيسة القديس يوحنا المعمدان. وعندما فتح العرب دمشق، أبقوا على الكنيسة وشغلوا القسم الغربي من الحرم حيث صلى خالد بن الوليد متجهاً الى مكة مع صحابة الرسول في المكان الذي انشىء فيه محراب هو المحراب الأول في الأسلام وقد أطلق عليه اسم محراب الصحابة. وفي عهد الوليد بن عبد الملك. أزيلت الكنيسة التي كانت يبدو على غير مثال واضح وثابت لاشغالها (السيلا) التي ما زالت فيها بعض البقايا المعمارية.

لقد أنشىء الوليد المسجد الكبير تحدوه رغبة في إقامة آبدة اسلامية تتناسب مع أهمية دمشق عاصمة الامبراطورية الواسعة الأرجاء.

ومما لا شك فيه أن الوليد استفاد من مخطط المعبد الوثني ذاته ومن بقايا الجدران والحجارة المتراكمة حوله، وأقام المسجد على مثال مسجد النبي في المدينة أي حرم مغطى وصحن محاط بأروقة.

ويبدو واضحاً حتى اليوم أن الجدار الجنوبي للمعبد الوثني، في قسمه الأسفل، هو أهم ما تبقى من المعبد، وأن جزء ما من الجدران الأربعة المشرفة على الصحن والصيوان الشرقي هو من بقيايا المعبد. أما الكنيسة فليس من أثر لها. واضافة لهذه البقايا، هناك آثار للمعبد ماتزال قائمة حتى اليوم لها علاقة بالتيمينوس، وهو السور الخارجي المحيط بالمعبد مما لم يدخل في بناء المسجد.

وبأمر من الوليد تم انشاء الحرم وزخرفة جدرانه وتغطيته بالجمولانات المحمولة على

قناطر مرفوعة على أعمدة. وأقام قبة النسر وواجهة الحرم المطلة على الصحن، وفيه أقام الأروقة الثلاثة من جهتي الشرق والغرب ومن جهة الشمال. كل ذلك ضمن حدود رقعة المعبد القديم بمساحة قدرها ١٢١م× ٩٧م.

ولكن الوليد أضاف من جهتي الشرق والغرب ملحقين بعرض ٩٫٤٥م على امتداد الصيوانين وجعل هذه الملاحق في الأركان الأربعة أساساً لأبراج أربعة هي أولى المآذن في العمارة المسجدية، وبين كل مئذنتين صالتان يقطعهما صيوان الباب. وهذه الصالات هي التي تسمى اليوم المشاهد. التي استعملت في عهد الخلفاء الأوائل مقراً للخليفة يستقبل فيها الرعية والوفود.

إن هذه الحقيقة التي يؤكدها أسلوب العمارة واختلاف طريقة رضام الحجارة تضع حلاً حاسماً لهوية المسجد والمشاهد والمآذن التي لم تكن أبراجاً وثنية لعدم وجود نظير لها، ولعدم تصور وظيفة دينية أساسية لها.

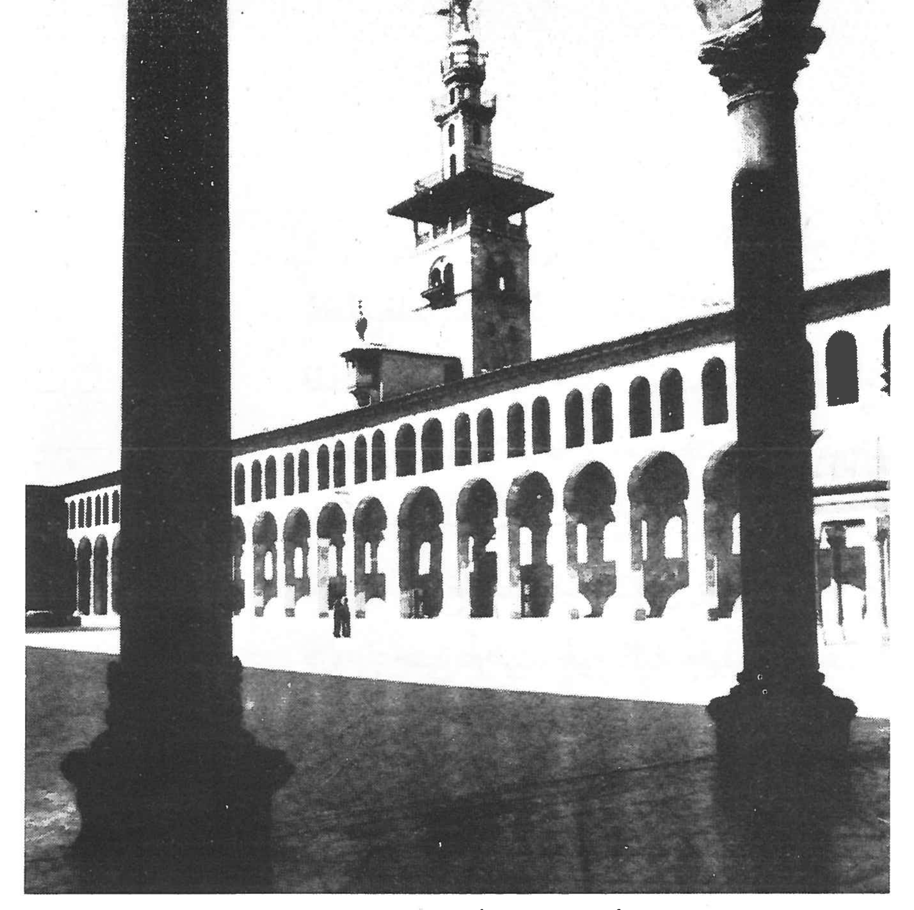
ولقد أنفق الوليد على بناء المسجد مالاً وفيراً يقدر بأربعمائة صندوق في كل صندوق أربعة عشر ألف دينار، أي ما يعادل خراج المملكة لسبع سنوات. واستمر انشاؤه وزخرفته تسع سنوات. ولقد أفاض المؤرخون والرحالون وبخاصة ابن جبير بوصف عظمة الجامع ومنهم من بالغ في ذلك، ولكن واقع الجامع يؤكد الروعة التي كان عليها، على الرغم من الزلازل والحرائق المتتالية التي أتت على أقسام من الجامع. وكان ينهض بعدها معافى بعد عمليات الترميم والاعادة التي يمكن تمييزها وتأريخها بدقة، وأهمها العمليات الأخيرة التي تمت بعد حريق الجامع عام ١٨٩٣م.

القباب والمآذن

إن قبة النسر هي من منجزات الوليد، فلما أقيم هيكل البناء عمد الوليد الى رفع القبة وأرادها سامقة باسقة، فلما تمت سقطت، فشق ذلك على الوليد فجاءه بنّاء شامي، فقال: أنا أرفعها بشرط. قال: وما هو؟ قال: أن تعطوني عهد الله ألا يمد أحد غيري يده الى بنائها. قال لك ذلك.



٤١ ــ دمشق ــ الجامع الأموي الكبير ــ مئذنة العروس .



٤٢ ــ دمشق ــ الجامع الأموي الكبير الأروقة والصحن .

٤٣ ــ دمشق ــ الجامع الأموي ــ الحرم .

فحفر حتى بلغ الماء، ثم وضع الأساس وغطاه بالحصر، واختفى، وطلبوه سنة كاملة فلم يصلو اليه، فلما كان بعد السنة جاء، فقال له الوليد: ما دعاك الى ما صنعت؟ فقال: تخرج معي حتى أريك. فخرج والناس معه، حتى كشف الحصر، فوجد البنيان قد انحط ونزل قليلاً. قال: من هنا كان سقوطها، فابن الآن فإنها لا تهوي إن شاء الله. وبنى واستقرت القبة.

ويبلغ قطر قبة النسر ١٦٫٥ متراً وارتفاعها مع الرقبة ١٧٫٥ متراً، وارتفاعها من ذروتها حتى أرض الحرم ٤٣ متراً. ويصف ابن جبير هذه القبة فيقول: وأعظم ما في هذا الجامع المبارك قبة الرصاص المتصلة بالمحراب وسطه، سامية في الهواء، عظيمة الاستدارة، وقد استقل بها هيكل عظيم هو غارب لها، يتصل من المحراب الى الصحن، وتحته ثلاث قباب: قبة تتصل بالجدار الذي الى الصحن، وقبة تتصل بالمحراب، وقبة تحت قبة الرصاص بينهما. والقبة الرصاصية قد أغصّت الهواء وسطه، فإذا استقبلتها أبصرت منظراً رائعاً، ومرأى هائلاً، يشبهه الناس بنسر طائر، كأن القبة رأسه، والغارب جؤجؤه، ونصف جدار البلاط عن يمين، ونصف الثاني عن شمال، جناحاه. وسعة هذا الغارب من جهة الصحن ثلاثون خطوة، فهم يعرّفون الموضع من الجامع بالنسر لهذا التشبيه الواقع عليه. ومن أي جهة استقبلت البلد ترى القبة في الهواء منيفة على كل علو كأنها معلّقة من الجو».

ومن هذا يتضح أن قبة النسر كانت تقوم على جملون معترض كما هو الأمر اليوم، ولكن نضيف الى ذلك وجود قباب ثلاثة تحت الجملون مما لا نرى له أثراً اليوم.

وعدا قبة النسر هناك قباب أخرى في الصحن، وهي قبة المال أو الخزانة، وقبة الساعات القبة الغربية، وقبة المال مؤلفة من ثمانية أعمدة غرانيتية ذات تيجان كورنثية وفوقها نحت مزخرف، وفوقه غرفة ذات ثمانية جدران من الحجر والآجر، وكسيت بالفسيفساء وجعل لها باب حديدي صغير. ولقد انشئت هذه القبة في عهد الفضل ابن ابي صالح العباسي، توفي عام ١٧٢ هـ ٧٨٨م كما ذكر ابن تغرى بردى.

أما القبة الشرقية وتسمى قبة الساعات فلقد انشئت عام ٤٠٠ هـ زمن الحاكم العبيدي، «وهي قائمة على ثمانية أعمدة على هيئة القبة الكبيرة ولكن أصغر منها».

وفي المسجد الأموي حالياً ثلاث مآذن. المئذنة الشرقية وتسمى مئذنة عيسى أو المئذنة البيضاء. والمئذنة الغربية، وكلاهما أنشىء على قاعدة الصومعة القديمة، أما الصومعتان الواقعتان على طرفي الجدار الشمالي فلقد أزيلتا. وكنا تحدثنا عن هوية هذه الصوامع. والمئذنة الثالثة هي مئذنة العروس.

والمئذنة الشرقية انشئت مجدداً عام ١٢٤٧ ورممت في القرن الخامش عشر، وهي ذات بدن مضلع وفي أعلاها مخروط انشىء في العهد العثماني (القرن ١٥ ــ ١٦)، ولقد تعرضت الى كثير من التهديم. وارتفاعها ٦٣ متراً، أما الصومعة القديمة تحتها فترتفع ٢٢٫٥ متراً.

أما المئذنة الغربية فلقد تعرضت الى حريق عام ١٤٧٩م وأعيد بناؤها عام ١٤٨٨ من قبل السلطان قايتيباي وفق أسلوب مصري. وارتفاعها ٥٥ متراً، وارتفاع الصومعة القديمة تحتها ٢١ متراً.

والمئذنة الثالثة هي مئذنة العروس ولقد أنشأها الوليد بن عبد الملك في وسط الجدار الشمالي. وجددت فيما بعد وأضيف اليها مئذنة صغيرة.

أقسام الجامع

يتألف الجامع الكبير من صحن عرضاني (١٢١ × ٤٨ م) ومن حرم (بعرض ١٣٦ م). وهذا التشكيل أصبح أساساً في عمارة المساجد فيما بعد، وبخاصة في المغرب العربي. ويحيط بالصحن من جهاته الثلاثة عدا الجنوبية أروقة عالية محمولة على أعمدة اسطوانية وعضادات. وأما الجدران فكانت مكسوة كلها بالفسيفساء، وخلف الأروقة مشاهد وزوايا وغرف. والصحن مبلط بالحجارة، ولعله كان مفروشاً بالفسيفساء.

أما الحرم فهو مؤلف من ثلاثة أجنحة عرضانية وجناح متوسط معترض يصل بين المحراب والصحن. ويعلوه جملون مرتفع تعلوه قبة النسر. وفي الحرم ثمانية وستون دعامة. وعلى امتداد الحرم من الجنوب محراب المالكية أو محراب الصحابة ولعله أقدم محراب في الاسلام، والمحراب الكبير، ثم المنبر وبعده مقصورة الخطابة، ثم محراب الشافعي، وبعده باب

الزيادة ثم محراب الحنابلة. ويغطي الحرم جملونات عرضانية وواحد معترض، مصفحة بالرصاص.

وللجامع حالياً عدة أبواب، واحد هو باب الزيادة مفتوح على الحرم، والأبواب الأخرى تنفتح على الصحن، وهي الباب الشرقي أو باب جيرون، أو باب الساعات ويتألفان من فتحات ثلاثية وأبوابه مصفحة من العهد المملوكي. والباب الغربي أو باب البريد، وقد جدد عام ١٢٠٦ و ١٢٧٢ وهو مؤلف من ثلاث فتحات أيضاً وأبوابه مصفحة بالنحاس.

ولقد أطلق في الماضي على باب الزيادة اسم باب الساعات، ثم انتقل الاسم الى باب جيرون لانتقال الساعات اليه، ويطلق عليه اليوم باب القوافين، أو باب فوق الصاغة.

والباب الشمالي يعرف بباب الناطفيين أو باب الفراديس ويسمى اليوم باب العمارة، وكان في ظاهره بيت عمر بن عبد العزيز. وثمة بابان صغيران واحد في الشرق وآخر في الغرب.

زخارف الجامع الأموي

عدا الفسيفساء الهام الذي سوف نتحدث عنه في فصل فن التصوير، فإن الرخام الذي يغطي جدران الحرم في الجامع الكبير، والذي يغطي أقساماً كثيرة من عضادات واجهة الحرم المطلة على الصحن هو رخام حديث. قام عمال دمشقيون معروفون بإعداده وتغطية الجدران به على أجمل وأبهى تنسيق.

ولقد كان الرخام في السابق يكسو الجدران أيضاً بشكل أوسع من واقعه الحالي ويشهد على ذلك الثقوب التي كانت تستوعب المماسك المعدنية المثبتة لألواح الرخام على الجدران.

وكان الرخام مجزعاً كما يقول العمري، وكل أروقته بالعمد والعضائد، عليها طاقات

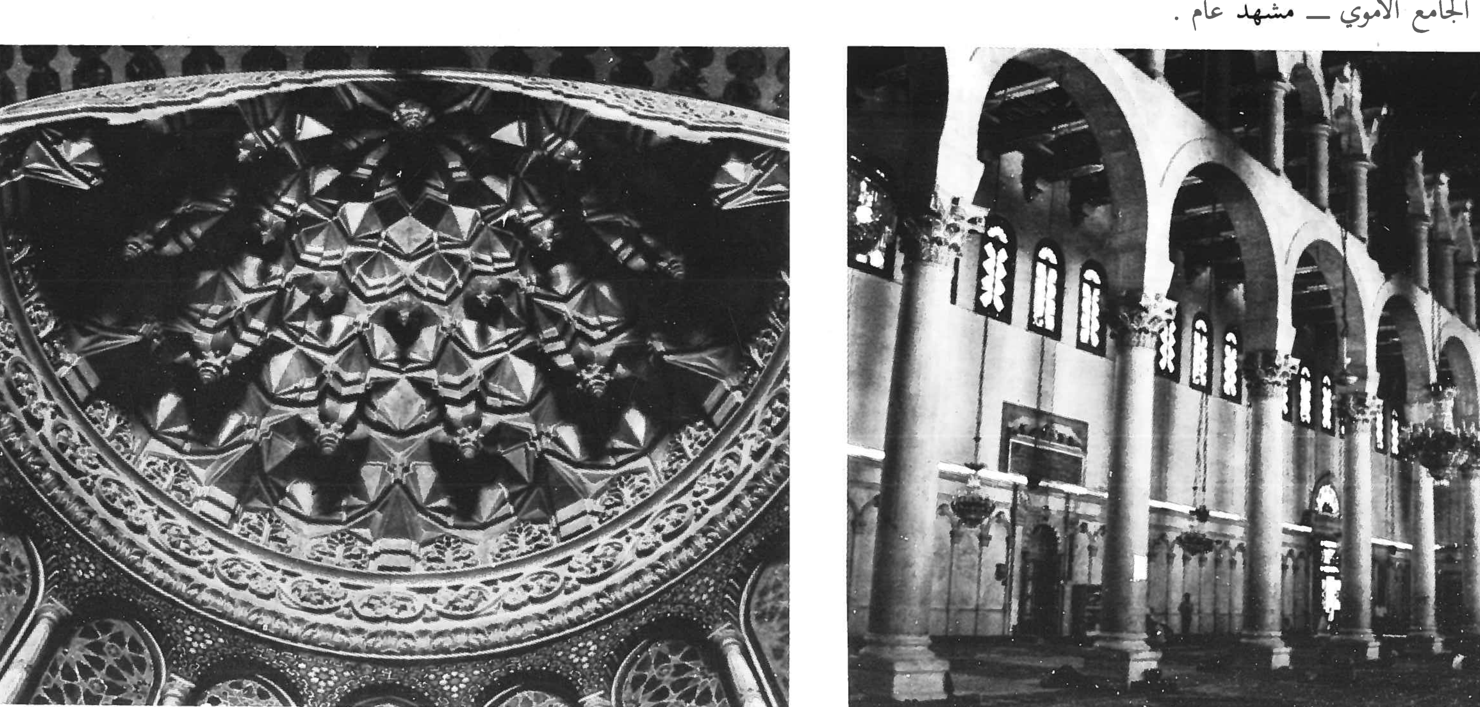
القناطر المعقودة بعضها على بعض. ولقد أزّرت هذه الأروقة بالرخام الأبيض والمجزع والأحمر والأخضر المرشوش والأسود الغرابي والأبقع والمعجون الأزرق.

ولا شك أن سقوف الدهليز الغربي والشرقي وسقوف الحرم من جهة المحراب وجهة السدة كانت مغطاة بروائع الزخرفة الخشبية (نباتي)، ولقد أعيد ترميم ما كان منها داخل الحرم وفي الدهليز الغربي، ولكن بعض التجديد تم في هذا الدهليز ابتعد عن الأصل كثيراً.

وهذا النوع من الزخرفة الخشبية قديم في بلاد الشام، فلقد عثر على أقدم آثاره وبقاياه في الرصافة، وانتشر هذا الفن الى بلاد الاندلس والمغرب.

ويقوم هذا الفن على تصوير وتلوين الألواح الخشبية بصيغ نباتية محورة نافرة وبألوان ذهبية وحمراء وخضراء وزرقاء، وينتشر هذا الفن في جميع البيوت الشامية، ونرى نماذج منه في متاحف برلين ونيويورك وبرشلونة.

٤٤ ـ دمشق ـ الجامع الأموي ـ **مشهد** عام .



٤٥ ـ الجامع الأموي ـ الحرم .

٤٦ ـ دمشق ـ الجامع الأموي ـ قبة المحراب .

جامع القيروان .

بعد دخول عقبة بن نافع افريقية (تونس) عام خمسين للهجرة، ابتدأ يخط فيها «دار العمارة والمسجد الأعظم» وتقول الرواية، أن عقبة هو الذي حدد القبلة في المسجد وقد ألهمه الله ذلك في منامه.

وتوسعت المدينة بعد ذلك وأصبحت من أهم حواضر المغرب، وفيها المسجد الشهير «وكان سطحاً متصلاً فيه جميع المتاجر والصناعات، وقد أمر بترتيبه، هكذا هشام بن عبد الملك وكان ذلك عام ١٠٥ هـ».

واذا كانت القيروان مدينة بنشأتها وتخطيطها لعقبة بن نافع، فإن هشام بن عبد الملك قد وضع نظامها واخراج مبانيها عام ١٠٥ للهجرة. وتحتفظ مدينة القيروان منذ تلك السنة بصورتها ونظامها، ويظهر فيها المسجد الجامع جلياً واضحاً. أي أن منشآت عقبة لم تكن مستديمة مما دفع حسان بن النعمان أن يهدمها بعد عشرين عاماً ويعيد بناءها، حتى اذا جاء بشر بن صفوان عامل هشام بن عبد الملك على القيروان، أرسل اليه هشام أن يوسع البناء وفق خطة ارتآها ما زالت قائمة حتى اليوم.

ولا بد من القول أن هذا الشكل بقي قائماً رغم التعديلات والاصلاحات التي تمت عليه لاحقاً ومن أهمها:

— تعديلات زيادة الله بن ابراهيم بن الأغلب (٨٣٦ م).

ويقال أنها تعديلات هامة أعطت للمسجد شكله النهائي والذي مازال عليه تقريباً.

ولكن من المرجح أنها لم تغير كثيراً من شكل المسجد الذي انشىء في عهد

الأمويين، بل هي تقتصر على توسيع الرواق المتوسط واقامة المحراب والقبة فوقه وسقف الحرم.

ـــ تعديلات ابراهيم بن أحمد بن الأغلب (٢٦١ هـــ ٨٧٥م).

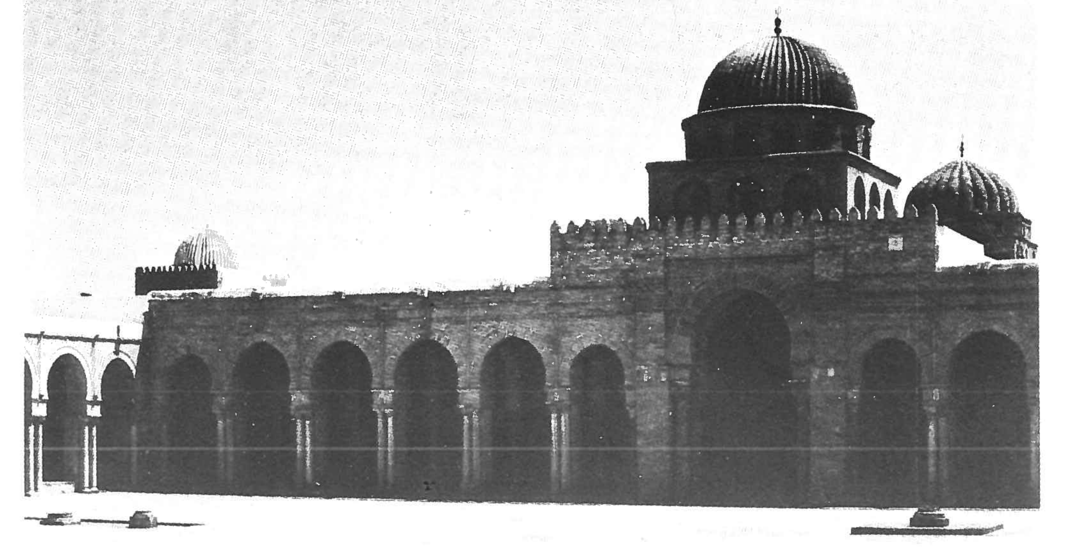
ـــ ثم اضافة الحفصيون قبتي المدخلين الشرقي والغربي في الحرم.

ومخطط مسجد القيروان مستطيل غير متساوي الأضلاع طوله ١٢٦م وعرضه ٥٦م. مؤلف من صحن وحرم ويحاط الصحن (٦٧م× ٥٦م) بأروقة مؤلفة من معزبتين ذات أقواس حدوية تحملها أعمدة. أما الحرم فيبلغ طوله ٧٠م وعرضه ٣٧٫٧٠م وهو مؤلف من سبعة عشر معزبة قائمة على جدار المحراب مؤلفة من أقواس محمولة على أعمدة، والمعزبة الوسطى هي أكثر عرضاً وتتجه نحو المحراب الذي يقع في منتصف الجدار القبلي، وهي بدون أقواس حاملة. وتنهض فوق الحرم قبتان واحدة في بداية المعزبة الوسطى عند المدخل وثانية عند مصلبة المحراب. بالاضافة الى قبتين تعلوان مدخل الحرم من الشرق والغرب. أما المئذنة فإنها تنهض في منتصف الجدار الشمالي الغربي للصحن. ولقد انشئت في عهد هشام بن عبد الملك من قبل بشر بن صفوان.

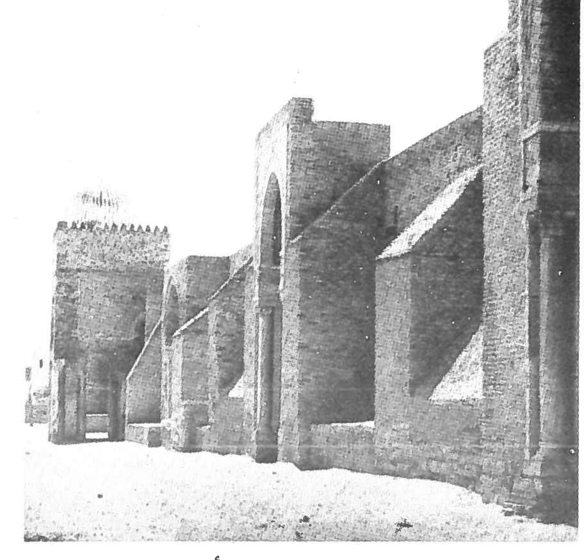
على أن اتجاه القبلة يبقى منحرفاً عن سمت الكعبة على الرغم من أن هاجساً أو وحياً دفع عقبة لجعله كذلك، ونحن نعتقد أن هذا الانحراف سببه تقليد الجامع الأموي الكبير الذي تتجه فيه القبلة الى الجنوب شأن ذلك شأن جامع الزيتونة وجوامع المغرب.

ولقد أضيفت الى المسجد بعض الزيادات بعد العهد الأموي، وبخاصة في عهد ابراهيم بن أحمد بن الأغلب (٨٧٥م)، وهذه الزيادات تمت في الحرم طولاً وعرضاً، وأضيفت اليه القبة القائمة عند باب الحرم كما أقام أروقة الصحن. ولا نعتقد أن الحرم هدم كلياً في عهد زيادة الله وانما رمم وتم سقف حرمه وأقيمت قبة المحراب فيه والمحراب.

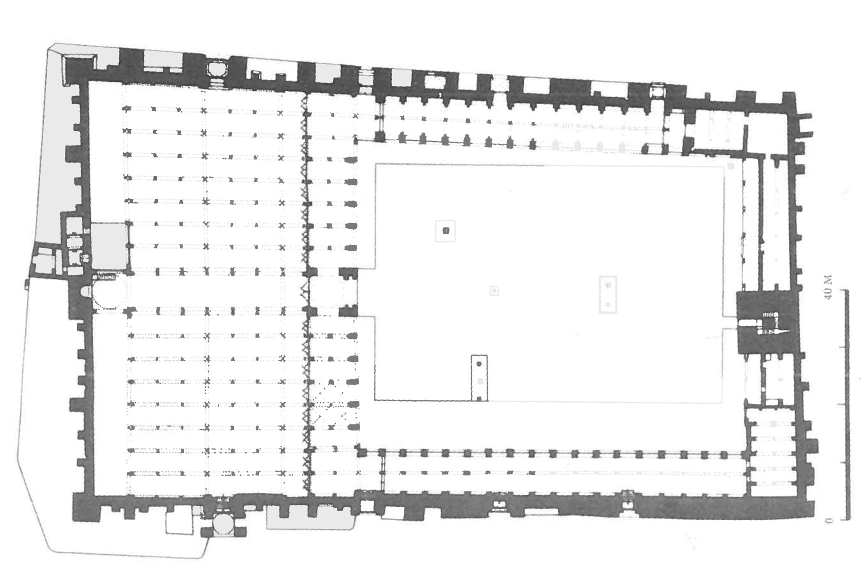
ومازالت أسوار المسجد ومحرابه ومئذنته هي ذاتها، ويعتقد أن المحراب الذي أنشأه عقبة مازال قائماً ويمكن رؤيته من خروم المحراب الجديد ونقوشه، وان كان مارسيه يعتقد أن ما وراء المحراب الجديد حنية أقامها المعمار في عهد زيادة الله لكي يزداد به بيان نقوشه وضوحاً وابداعاً.



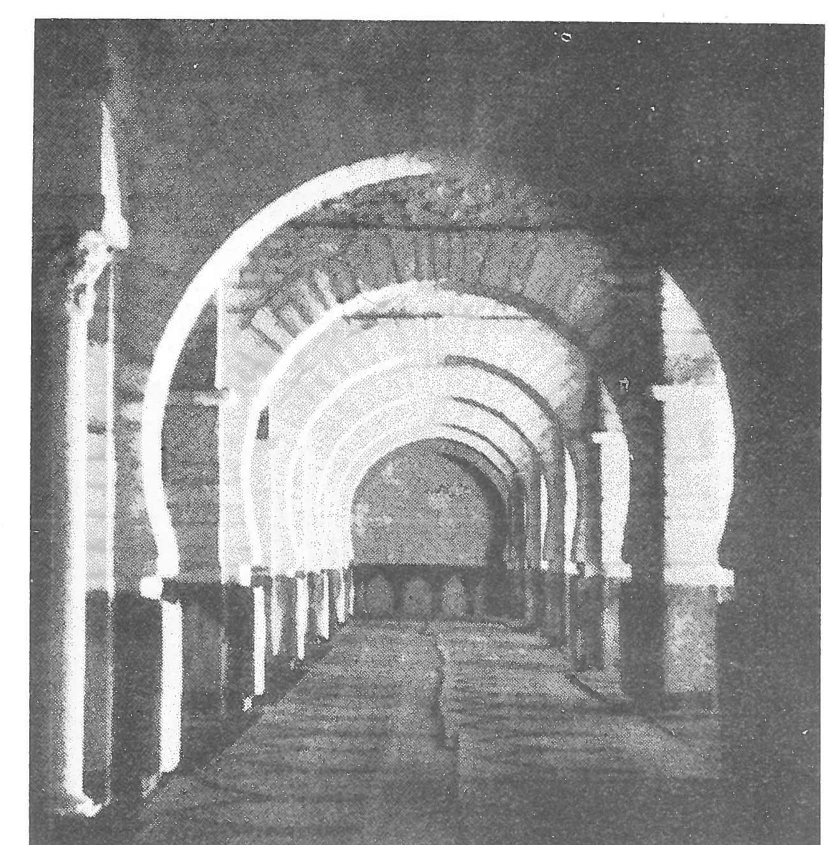
٤٨ ــ القيروان ــ المسجد الكبير .



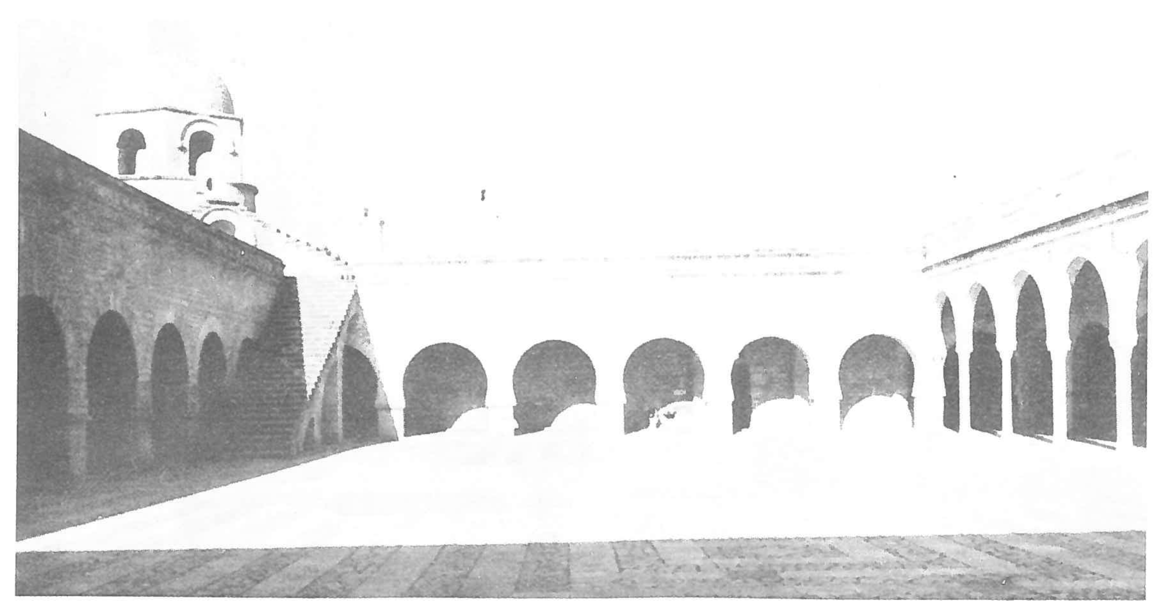
٤٧ ــ القيروان ــ المسجد الكبير الأسوار .



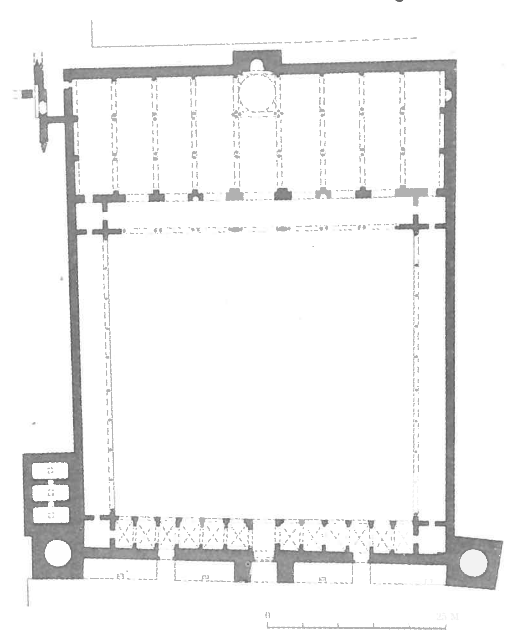
٥٠ ــ القيروان ــ مخطط المسجد الكبير .



٤٩ ــ سوسة ــ المسجد الكبير .



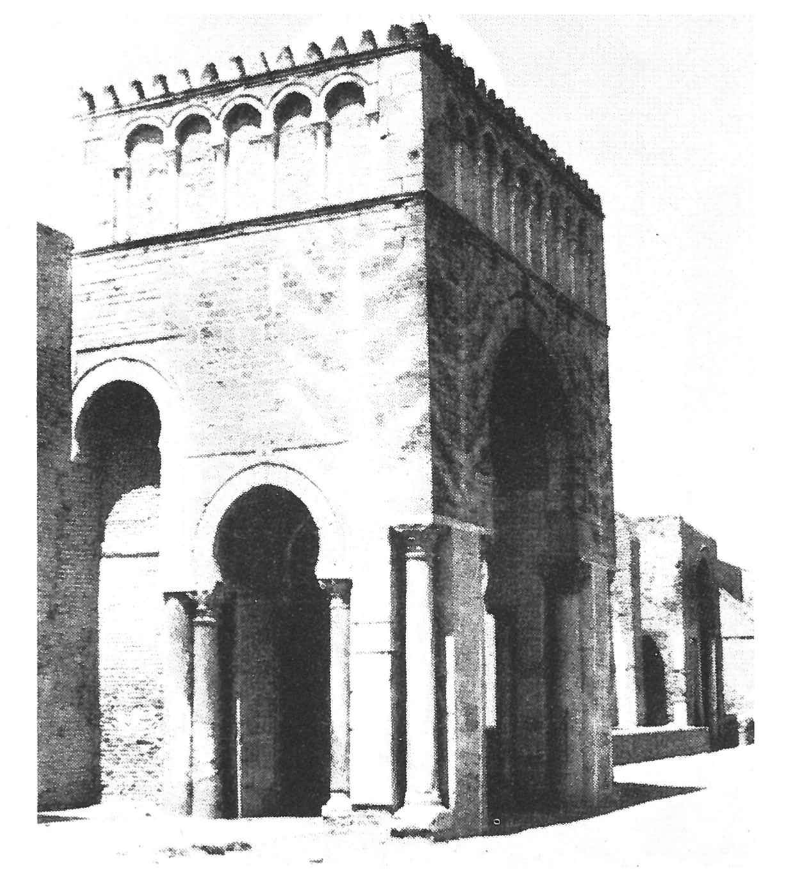
٥٢ ــ سوسة ــ المسجد الكبير ــ الحرم .



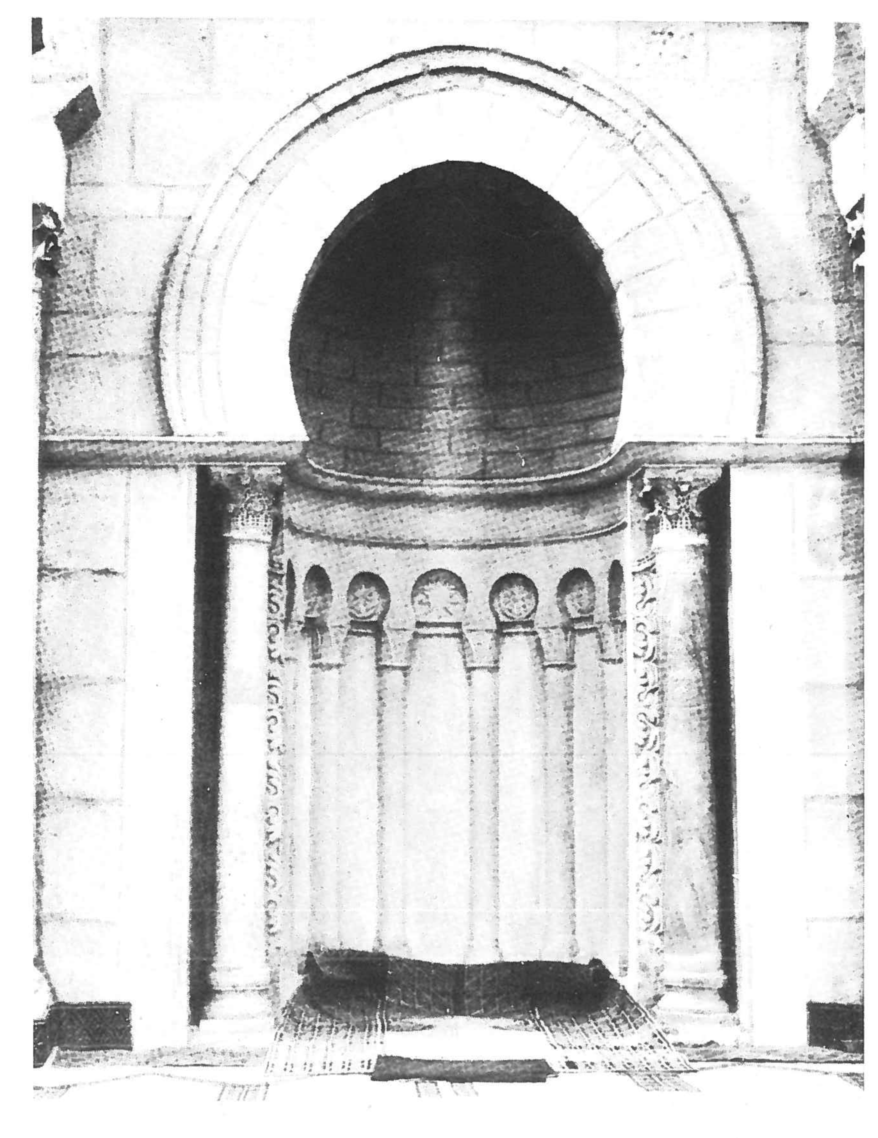
٥١ ــ المهدية ــ مخطط المسجد الكبير .



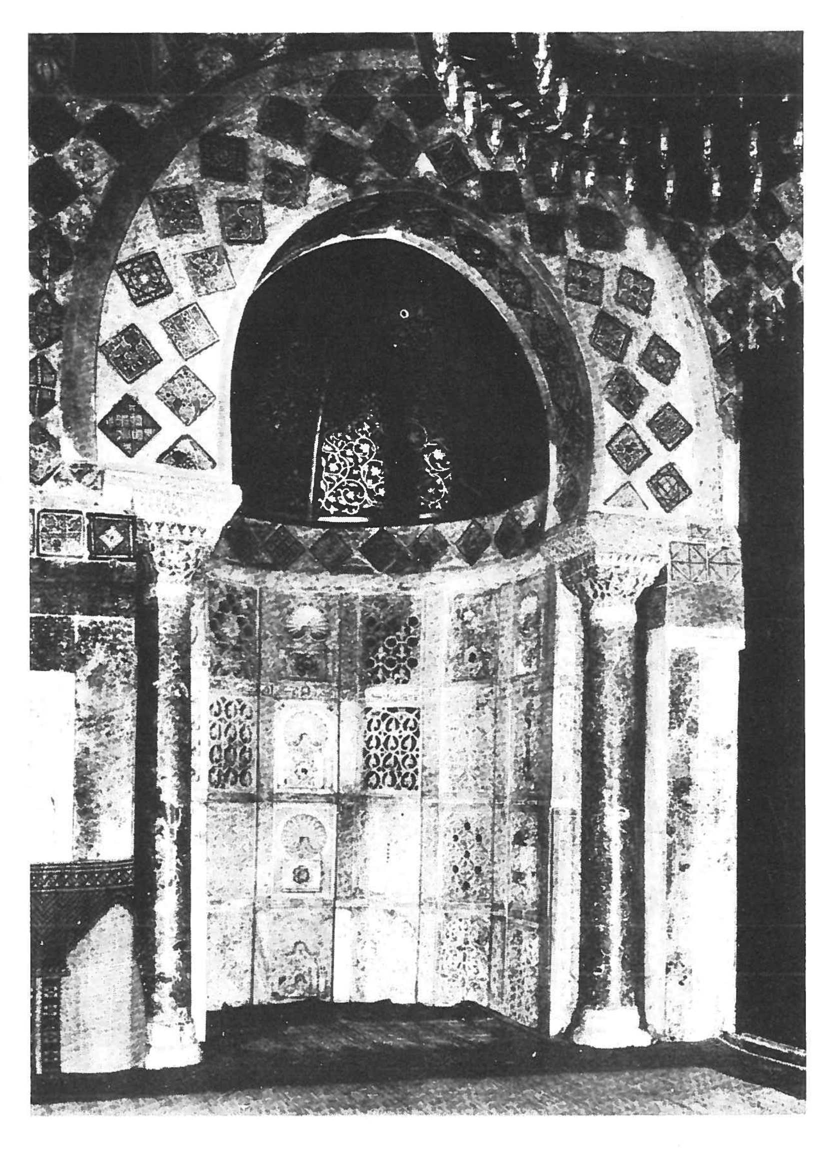
٥٣ ــ القيروان ــ المسجد الكبير الأقواس والأعمدة .



٥٤ ــ القيروان ــ المسجد الكبير المدخل .



٥٥ ــ سوسة ــ محراب الجامع الكبير .



٥٦ ــ القيروان ــ المسجد الكبير . المحراب .

ويقوم سقف الحرم على أقواس متجاورة ذات شكل حدوي على غرار أقواس الجامع الأموي في دمشق، وهذا النوع من الأقواس يضعف قوة الرفس ويجعل البناء أكثر مقاومة ويركز الاعتماد على العمود، عدا عن شكلها الرشيق.

وتقوم الأقواس على أعمدة مؤلفة من رأس وتاج وبدون قاعدة، ولعل الأعمدة قد نقلت من بناء أثري متهدم في (صبرة) ونظراً لقصر الأعمدة، فلقد أقيم فوقها وسائد مكعبة وفوقها أقواس، وأضاف المعمار الى تيجان الأعمدة قرم خشبية كي تكون وسادة لينة ولكن ثمة قرم حجرية أقامها فيما بعد زيادة الله بن الأغلب. وتقوم أروقة الصحن على أقواس متجاوزة أيضاً مرفوعة على أعمدة مزدوجة تعلوها وسادات مكعبة، ويدعم الأعمدة المطلة على الصحن عضادة ضخمة يعتمد عليها قوس معترض، وبهذا فإن الأروقة محمولة على أقواس طولية وعرضية.

المئذنة والقباب

تعتبر مئذنة مسجد القيروان من أضخم المآذن الاسلامية وأجملها وهي النموذج الأكثر وضوحاً والأقدم للمئذنة السورية المربعة. وهي على ثلاثة أقسام: البدن والرقبة المغلقة والقبة القنديلية.

يبلغ طول ضلع المئذنة من الأسفل ١٠٫٦٠ وارتفاع البدن مع الرقبة ٢٥ م. أما القبة القنديلية فارتفاعها ٧ م ولقد أضيفت للمئذنة في القرن السابع الهجري على حد تقدير مارسيه. أو أنها من أصل المئذنة. ومادة البناء آجرية في الأقسام العليا وقد كسيت بالكلس. أما القاعدة فهي مؤلفة من ألواح حجرية ضخمة متساوية الى ارتفاع ٣٫٥ م، أما الأحجار التي تليها فهي مستطيلة منتظمة التقطيع. ويبلغ سمك جدار المئذنة ٣٫٥ عند أساساتها.

وتنفتح في واجهة البدن المشرفة على الصحن ثلاثة نوافذ متواضعة فوق بعضها لتضيء سلم المئذنة اللولبي، وتعلو هذه النوافذ أقواس مغلقة حدوية الشكل، كما تنفتح في بدن

المئذنة خمس فتحات أخرى ضيقة؛ ثلاث تطل على الواجهة الشمالية وفتحتان على الواجهة الغربية.

ومما لاشك فيه برأينا، أن هشام بن عبد الملك أوفد معماراً شامياً لإقامة هذه المئذنة لتقام على غرار المآذن الأربعة في الجامع الأموي الكبير بدمشق. هذه المآذن التي لم يبق منها إلا اثنتان في طرفي جدار القبلة، بالاضافة الى مئذنة العروس في منتصف الرواق الشمالي.

بل أن شكل المئذنة في جامع القيروان يساعدنا على التعرف على شكل مآذن جامع دمشق التي زالت أقسامها العليا، الرقبة والقبة، ونعتقد أنها كانت على غرار ما تم في القيروان.

على إن واقع مئذنة القيروان في جدرانها المنحدرة قليلاً، يوحي بارتفاعها ورشاقاتها، على أن الفرق في طول الضلع لايتجاوز نصف متر.

ويغطي مدخل الحرم والمحراب قبتان الأولى هي القبة التي أقامها زيادة الله فوق المحراب وتتكون من قاعدة مربعة تعلوها قبة نصف كروية، وتقوم القاعدة على أربعة عقود فوق رواق المحراب.

والقبة محززة (٢٤ حزاً) تقوم على رقبة ذات ثمانية فتحات مغطاة بنوافذ مشبكة، وبين كل فتحتين فتحتان منغلقتان، وترتفع أقواس هذه الفتحات على أعمدة ملصقة، وتحت الرقبة مثمن مؤلف من عقود مستديرة مرفوعة على ثمانية أعمدة صغيرة، وتترك هذه الأقواس فراغات في منحنياتها تزينها من الداخل مقرنصات صغيرة.

والقبة الثانية تقع في مدخل الحرم وكانت تتألف من نفس عناصر قبة المحراب ولقد أدخل عليها تعديلات لم تغير من شكلها الأصلي، وهي بمقاييسها وارتفاعها مطابقة لقبة المحراب، ولقد زاد ابراهيم بن أحمد الأغلب في دورها اثنين وثلاثون سارية من بديع الرخام، وفيها نقوش عربية، وصناعات محكمة عجيبة، ولقد أقام ابراهيم هذا قبة مماثلة في مسجد الزيتونة في تونس العاصمة.

والقبة الثالثة هي القبة القائمة فوق مدخل الاريحانا وهو المدخل الشرقي في الحرم ولقد

انشئت في عهد الخليفة أبو حفص عام ١٢٩٣ م. والقبة الرابعة تعلو مدخلاً آخر في الجهة الغربية من الحرم. وتعود الى عهد نفس الخليفة.

ويحاط مسجد القيروان بسور عال تدعمه عضادات خارجية بارزة وهي لدعم الجدار، ومن جهة أخرى لكي تحافظ على وجيبة هي على مستوى بروزات الأبواب وعددها خمسة في الصحن، وهي ثلاثة من الغرب واثنان في الشرق. أما في الحرم فهناك البابان المقببان، وباب صغير في جدار القبلة ينفتح على ملحق.

الزخرفة في جامع القيروان

إن روعة وجمال الزخرفة في جامع القيروان أنها كانت بسيطة بعيدة عن الترف، وأنها متداخلة مع الصياغة المعمارية للجامع بل والوظيفية للجامع، وتبدو هذه الزخارف في المئذنة وفي بوابات الجامع، فثمة فتحات حقيقية أو وهمية ذات أقواس حدوية تنهض فوقها زخارف شرافية.

ولكن الجامع وقد أضيفت اليه تعديلات كثيرة فيما بعد، حسبما شرحناه، فإن غنى زخرفياً قد تجلى في الفراغات التي تركتها الزخارف المبسطة الأولى.

وتعتمد الزخارف الجديدة على تأويل فني للصيغ النباتية كورقة العنب، أو على تطوير للأشكال الهندسية، وتتداخل هذه العناصر الزخرفية، وتتناسق لكي تكون أروع التشكيلات.

على أن ما نراه من ألواح المحراب المفرغة يجعلنا نقف أمام تشكيلات رائعة تدل على مقدرة ابداعية خارقة أصبحت أساساً لفن المستقبل في المغرب العربي والأندلس، ويصدق ذلك على نحت تيجان قبة المحراب التي تعتبر بداية للتاج ذي الطابع الاسلامي المستحدث.

وثمة رائعة أصيلة في جامع القيروان هي المنبر الخشبي المصنوع من خشب التيك في عهد الأمير أبو ابراهيم الأغلبي عام ٨٦٣م.

ويتألف هذا المنبر من أحد عشر درجة يحددها من الطرفين حاجزان هابطان يشكلان لوحين مؤلفين من مجموعات زخرفية مفرغة تحددهما اطارات ومفاصل قائمة

ومعترضة وجميع عناصر هذا المنبر، الألواح والأعتاب والمجلس والمسند مزينة جميعها بمشبكات هندسية ونباتية.

ولا بد أخيراً من الاشارة الى ألواح الخزف التي تغطي قسماً من محراب المسجد والتي تدل على أن صناعة القيشاني كانت موجودة في تونس. ولكن هذا لايمنعنا من القول، أن تعاوناً قد تم بين عمال المشرق في الشام والعراق، والعمال التونسيين، وتبدوآثار هذا التعاون في صناعة المحراب والمنبر والقبتان، أما المئذنة فهي نموذج شامي متكامل.

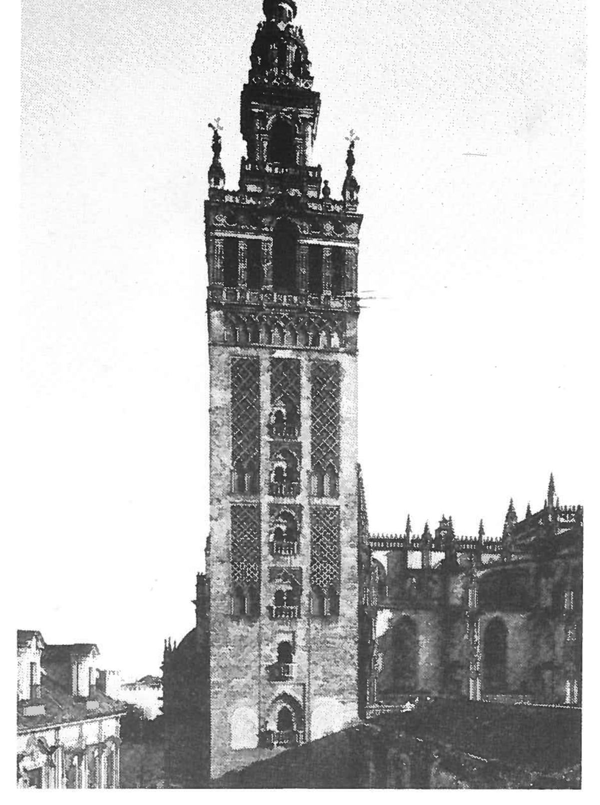
وقد امتد تأثير المدرسة القيروانية في العمارة والزخرفة الى أنحاء أخرى في المغرب والأندلس، ونراه بصورة خاصة في جامع الزيتونة في تونس، الذي يشبه كثيراً جامع القيروان، على الرغم من التعديلات الكبيرة التي تمت فيه منذ القرن التاسع.

مسجد قرطبة

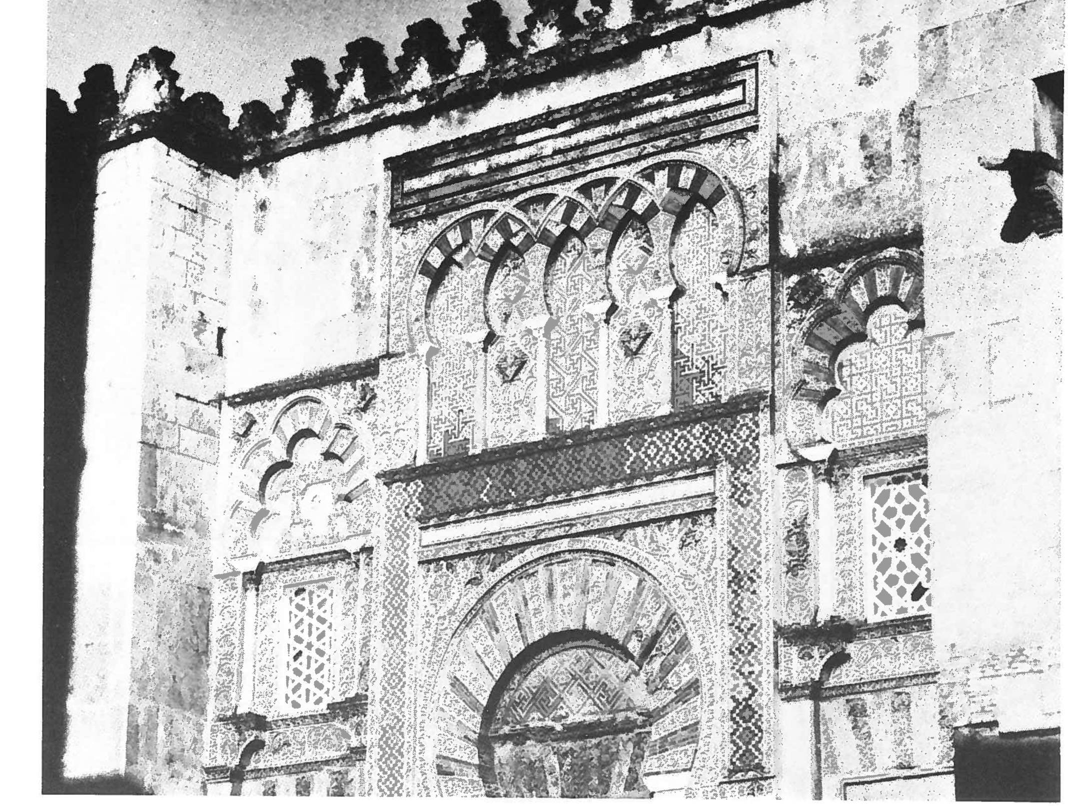
كان لتوسع العرب المسلمين ووصولهم الى شبه جزيرة ايبيرية، مدخل أوربا الجنوبي أكبر الأثر في انتشار الحضارة الشامية الاسلامية الناشئة، ليس فقط في شمالي افريقية بل وفي بلاد الأندلس التي احتلها طارق بن زياد عام (٧١١ م) بأمر من موسى بن نصير عامل بني أمية على افريقية، ثم حضر في العام التالي موسى نفسه على رأس عشرة آلاف رجل من أهل الشام. وكان ذلك في نهاية عهد الوليد بن عبد الملك الذي استقبل موسى في دمشق عام (٧١٥ م) يصحبه أمراء القوط بملابسهم الرسمية مع مئات من أبناء الأسر الملكية وألوف من الأرقاء الأوربيين. ويتبارى المؤلفون في وصف هذا الموكب الظافر الذي خرج من الأندلس الى شمالي افريقية فالشام. تم استقبال هذا الموكب في احتفال مهيب في صالات الجامع الأموي، وكان هذا الاحتفال (أعلى قمة من قمم الفخار في تاريخ الفتوح الاسلامية).

خلال ثمانين عاماً من حكم الأمويين في الأندلس ازدهر الفن العربي الأندلسي على الرغم من وجود عدد كبير من السوريين الذين كانوا قد استوطنوا وكان لهم الفضل في انشاء فن العمارة الرومي (أو الرومانسك).

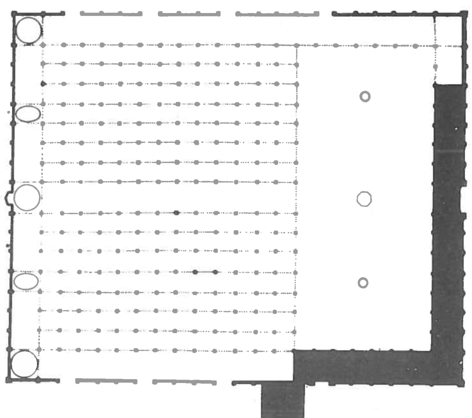
ففي عام (٧٥٦ م) أقام عبد الرحمن الداخل في قرطبة، ولم يلبث أن جعلها عاصمة له، وفي عام (٩٢٩ م) اتخذ عبد الرحمن الثالث لنفسه لقب الخليفة وكان عهده العصر الذهبي للأندلس الأسلامية، وازدانت المدينة التي يحدد موقعها الجسر القديم الذي يقطع نهر الوادي الكبير بالأوابد الشهيرة، من أهمها المسجد الكبير في قرطبة الذي تعاقب على انشائه أربعة حكام تابعوا اتمام العمل الأول الذي قام به عبد الرحمن الداخل عام ٧٨٥ م، والذي ابتدأ على نسق جامع دمشق، مؤلفاً من حرم مسبوق بصحن كانت تقوم مئذنه



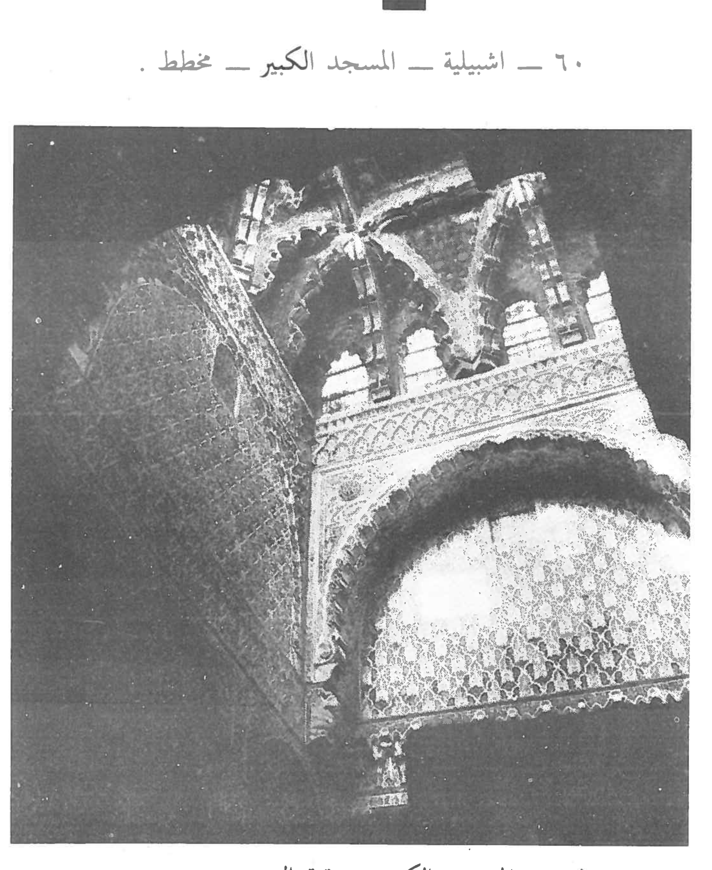
٥٨ ــ اشبيلية ــ مئذنة الجيرالدا .



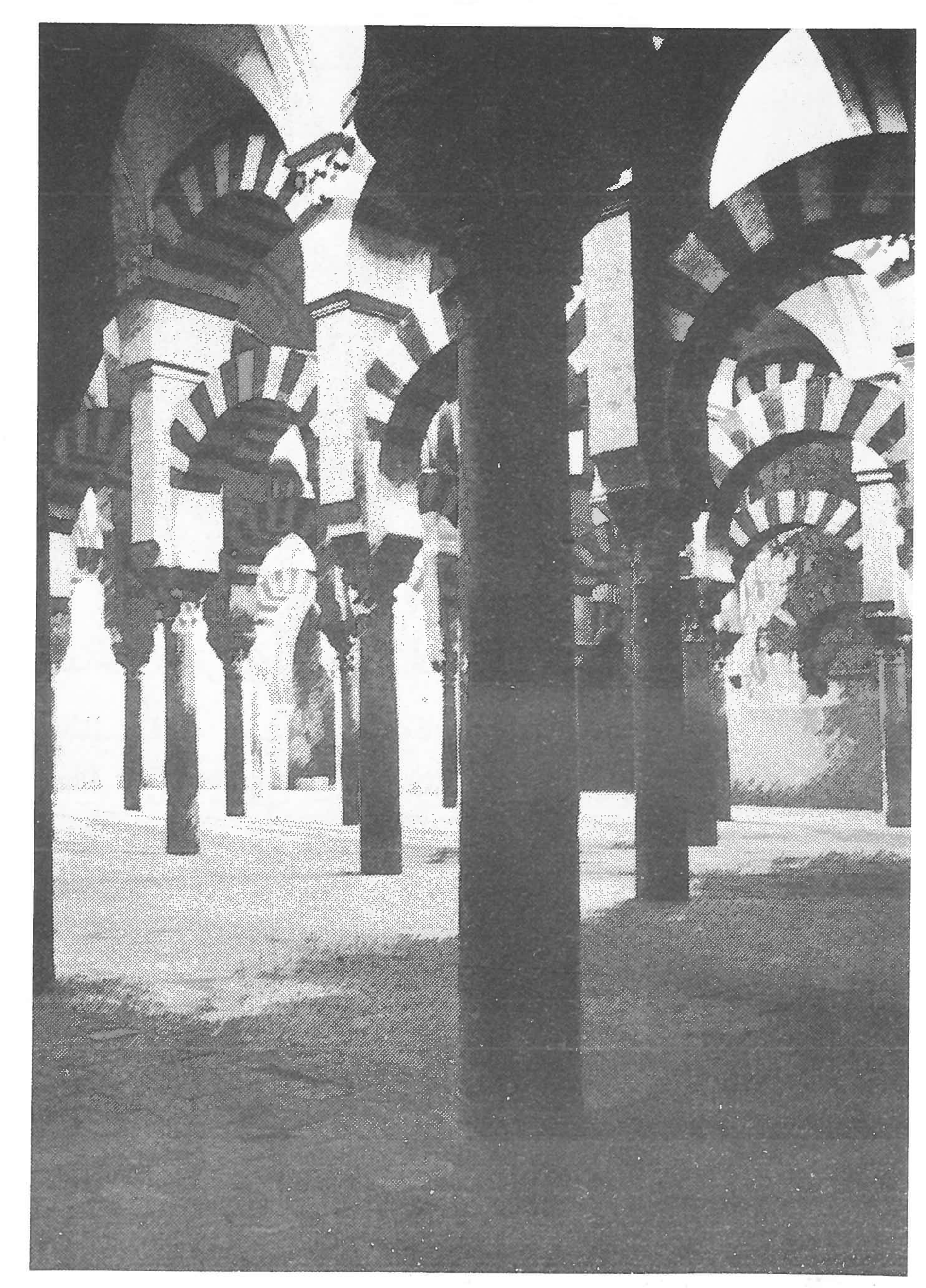
٥٧ ــ قرطبة ــ المسجد الكبير ــ واجهة إحدى البوابات .



٦٠ ــ اشبيلية ــ المسجد الكبير ــ مخطط .



٦١ ــ قرطبة ــ المسجد الكبير ــ قبة النور .



٥٩ ــ قرطبة ــ المسجد الكبير ــ الحرم .

واحدة على واجهته، شأن مئذنة العروس في دمشق ومئذنة جامع القيروان. ومئذنة الجامع أقامها هشام بن عبد الرحمن (٧٨٨م) ولم تلبث أن بدلت في عهد عبد الرحمن الناصر (٩٥١م) وهي مئذنة مربعة عرض ضلعها ٨٫٤٨م ولم يبق من هذه المئذنة الا قسمها السفلي المغلف، ولكننا نعرف شكلها من خلال اختام المدينة، حيث تبدو ذات طابقين، العلوي هو غرفة ذات أربعة أبواب مغلقة تعلوها قبة لها جامور من الذهب والفضة، وفي الداخل درجان لولبيان متعارضان.

ولكن الزيادة التي قام بها الحكم المستنصر عام (٩٦١م) كانت من روائع الفن الاسلامي الذي حمل طابعاً أكثر استقلالاً، وأقرب الى الفن العربي في دمشق، ومن أجمل ما أنجزه جدار المحراب وزخرفة السقوف وابتكار العقد المفصص الى جانب العقد الحدوي.

مما نراه واضحاً في مقصورات الصابات والمحراب والقبة الكبرى وقبة الاضاءة التي تغطيها العقود المتقاطعة عروقها على شكل قبة مزينة من الداخل بأروع الأشكال. وكان الحرم مغطى بتسعة أجنحة مغطاة بجملونات متجهة نحو العمق كجامع القيروان، أما الجناح الأوسط فهو أكثر عرضاً من غيره.

وتقوم غابة من الأعمدة في صحن الجامع كي تحمل السقوف بواسطة طبقتين متطابقتين من الأقواس. اذ يقوم فوق تاج العمود وسادة عالية تحمل طرفي قوسين حدويين من جانبي الوسادة، وعلى الجانبين الآخرين للوسادة تنهض عضادة لاصقة بطول متر تقريباً لكي تحمل طرفي قوسين نصف دائريين تماماً، وهذه الأقواس العليا تحمل السقف، وهذان الصفان المتطابقان من الأقواس المؤلفة من أحجار بيضاء وقسم آجري بشكل متناوب تقدم مشهداً رائعاً لا مثيل له في دمشق أو في القيروان.

ان أول ما يبدو من زخارف في المسجد الكبير هو الشرّافات التي تعلو الجزء المسقوف من الجامع بدءً من واجهته الغربية. وهذه الشرّافات ذات أشكال مثلثة مدرجة كأسنان المنشار. ولقد كان هذا النوع من الشرّافات معروفاً في الشرق ثم انتشر في اسبانيا وأصبح أساسياً.

وثمة زوافر أي حوامل مائلة مؤلفة من ثلاث أو أربع لفائف، بين زاوية داخلة من أعلى ولسان بارز من أسفل، وتبدو من الجانبين كلفائف منحوتة متراكبة.

وتعتبر تيجان أعمدة جامع قرطبة من أروع الزخارف، فعدا عن تلك التي أنشأها عبد الرحمن الأوسط في منطقة زيادته من الحرم والتي حملت طابعاً اسلامياً أندلسياً بدت تيجان الحَكَم بعيدة عن أي شخصية غريبة أوكثر أصالة.

ولعل الأبواب الخارجية والواجهات هي أندر ما احتفظ به فن العمارة من روائع زخرفية تعتمد على الأقواس والأعمدة والأطاريف، أما زخارف الجدران الداخلية فإنها تحفظ ذكريات شامية واضحة، وكذلك شأن المشبكات التي تغطي النوافذ.

وتغطي الفسيفساء ذات الخلفية الذهبية، وبأحجار مربعة رقيقة وصغيرة، سقف القبة وإطار المحراب العريض، والأبواب المجاورة للمحراب. وهذا الفسيفساء يكاد يكون فريداً بنوعه، ولكن أشكاله وخطوطه هي عربية صرفة لاتذكر بأي أصل غريب.

الفصل الخامس

عمارة المساجد في البلاد العربية

- المساجد في العهد العبّاسي .
- المساجد في العهد الفاطمي والمملوكي والأضرحة .
- المساجد المغربيّة الأندلسيّة .
- المساجد المرينيّة .

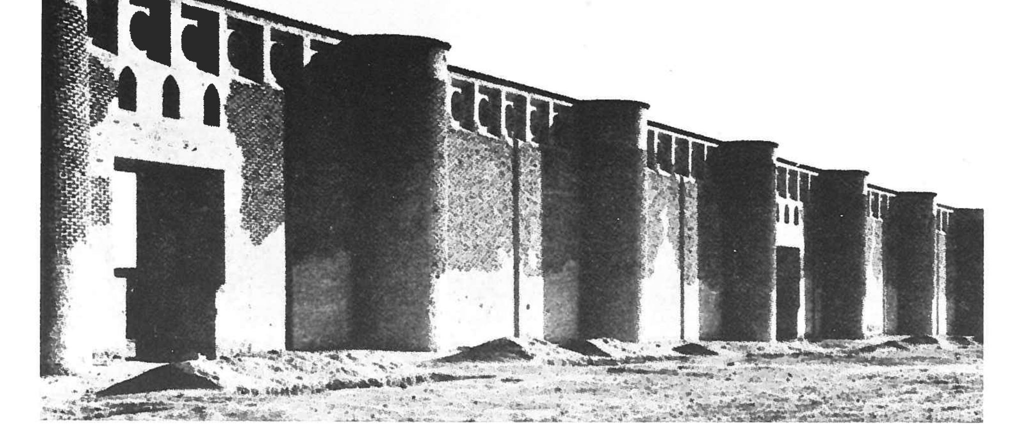
المساجد في العهد العبّاسي

مسجد سامراء

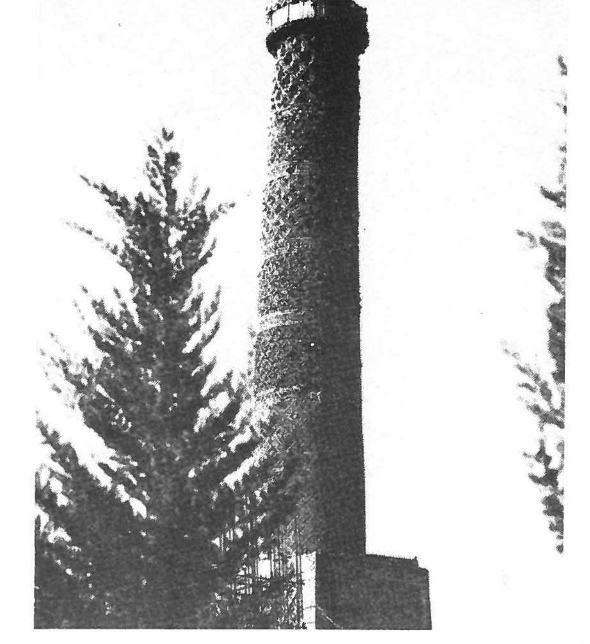
بقيت سامراء مركزاً لسبعة خلفاء عباسيين من عام ٨٣٨م الى عام ٨٨٩م كانوا يفضلونها على بغداد، ثم هجرها نزلاؤها بعد نصف قرن من حياة الامارة، وهكذا فإن منشآتها ذات تاريخ محدد بكثير من الدقة.

يمثل العمارة الدينية في سامراء مسجدان: مسجد سامراء، ومسجد ابي دلف المبني على بعد خمسة عشر كيلو متراً الى الشمال، وهما شديدا السعة يمتد كل منهما أكثر من مائتي متر من الشمال الى الجنوب، ولهما خصائص مشتركة تميزها عن المساجد التي عرفناها في سورية. ويتألف السور من جدران منيعة من الآجر تسندها ابراج نصف دائرية، اما الصحن الذي تحيطه أروقته، فهو يشغل مساحة واسعة جداً بالنسبة للمساحة المغطاة.

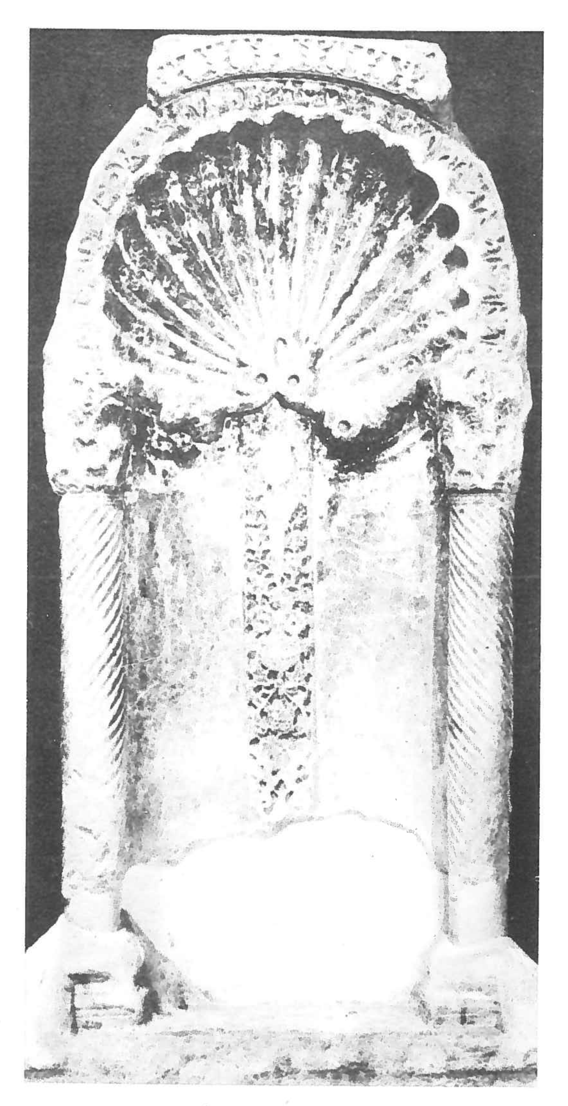
لم يبق في جامع سامراء الكبير أي دعامة قائمة من الدعائم التي كانت تسند الاجنحة أو الأروقة. غير ان التنقيبات مكنتنا من معرفة تصميمه الأصلي. وكانت هذه الدعائم التي لم يكن ارتفاعها ليقل عن عشرة أمتار، رشيقة مثمنة مشيدة بالآجر تقوم على قاعدة وتتوجها ركيزة مربعة. وكانت النواة المثمنة محددة بأربعة أعمدة كل عمود مؤلف من ثلاثة جذوع مأخوذة عن الأبنية القديمة ومتوضعة فوق بعضها. وكان السقف يقوم مباشرة على هذه الركائز التي لا يربطها ببعضها أي قوس. ولقد أعيد بناء هذا المسجد فيما عدا السقف.



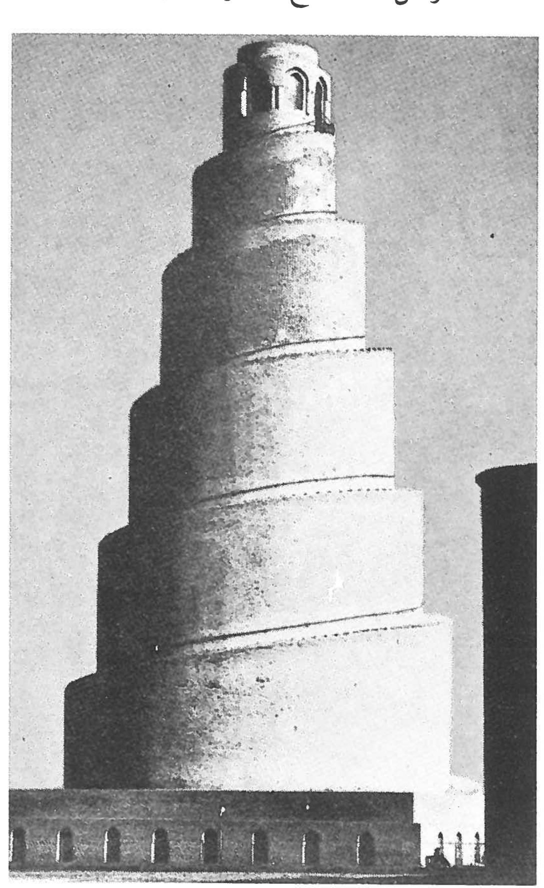
٦٣ ــ سامراء ــ المسجد الكبير .



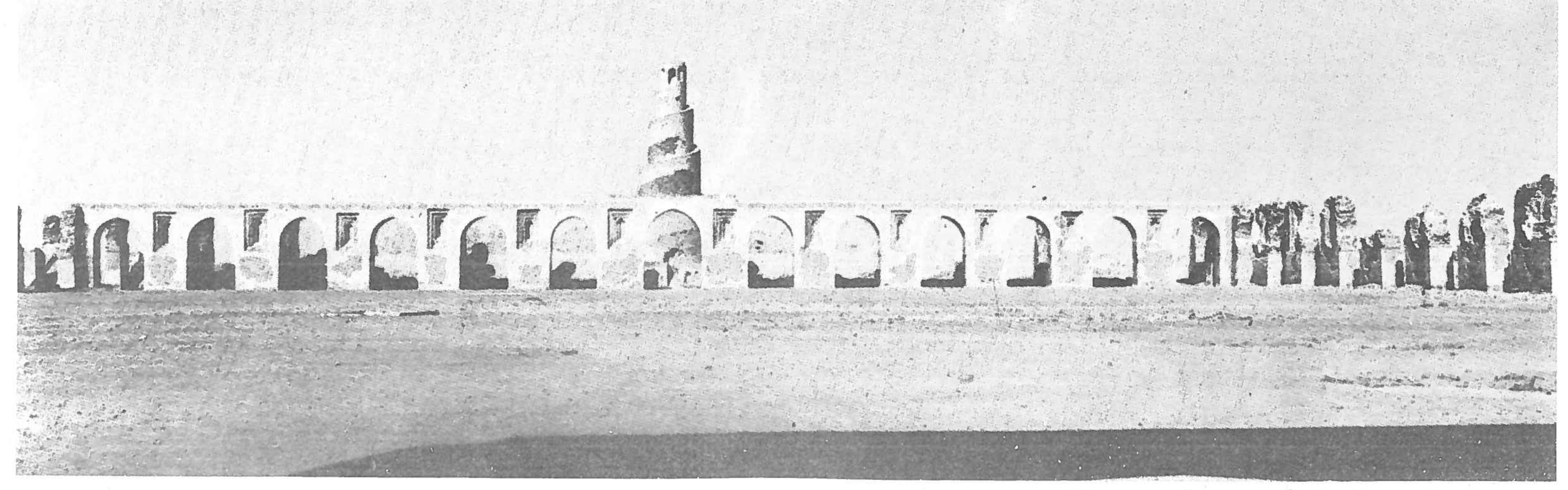
٦٢ ــ الموصل ــ الجامع الكبير ــ الحدباء .



٦٤ ــ بغداد ــ محراب مسجد المنصور .



٦٥ ــ سامراء ــ الملوية .



٦٦ ــ سامراء ــ الجامع الكبير بعد الترميم مع الملوية .

مسجد أبي دلف

بقي من دعائم مسجد أبي دلف عدد وافر يعطينا فكرة واضحة عن المظهر الداخلي للبناء. وهذه الدعائم ضخمة ذات مقطع مستطيل وهي مشيدة بالآجر المشوي، بينما نلاحظ ان سور المسجد من اللبن، وهذه الدعائم تحدد مع الأقواس أجنحة موجهة نحو العمق، مما يشابهة أجنحة البازيليكات المسيحية. ويبلغ عدد هذه الدعائم سبعة عشر، تشكل خمسة معازب. أما الجناح الأوسط فهو أكثر عرضاً من الأجنحة الأخرى. ويمتد على طول جدار القبلة حيث المحراب، ممر هو بمثابة جناح مصالب لحرم الصلاة.

ولئن كانت بعض خصائص هذا المخطط يمكن أن تشابه بعض بقايا عمارات قديمة، إلا أن هيكل المأذنة في هذين المسجدين العباسيين يعيد الى اذهاننا ذكرى الزيقورات الرافدية.

أما مئذنة مسجد سامراء المبنية على مسافة قليلة من المسجد أمام الجدار الشمالي، فهي مؤلفة من نواة اسطوانية يلتف حولها مصعد لولبي حتى القمة.

وأما مئذنة جامع أبي دلف التي كان نصيبها من الدمار أكبر، فإن بناءها مشابه لمئذنة سامراء، ويمكن مقارنتها بالزيقورة، وهي الأبراج المخصصة للعبادة التي كان الرافديون يشيدونها، وغالباً ما كانت مربعة الشكل.

مسجد ابن طولون في القاهرة

في عام ٩٣١م شيد مسجد ابن طولون الذي لم يعد يذكرنا بالمسجد الكبير في دمشق إلا ببعض الخطوط، إلا انه بالمقابل كان قد استوحى مباشرة من العمارة العباسية في سامراء. وأحمد بن طولون مشيد هذا المسجد هو ابن أحد كبار رجال الدولة العباسيين، وكان قد نشأ في بلاطهم، وعندما كلف في مصر بالقيادة العسكرية والادارة المالية، حول ولايته الى مملكة مستقلة تقريبا من بغداد. وأمن ازدهار البلاد بتصرفه الحكيم بالواردات التي

كان يجمعها. وكان عهده عصراً ذهبياً في مصر التي كان قد مضى عليها زمن طويل لم تستطع التحكم فيه بمصيرها. غير أن أبن طولون لم يقطع علاقاته مع الخلفاء وكان يحتفظ لنفسه في سامراء التي عاش فيها بالكثير من الاصدقاء. وبعد أن أنشأ عاصمة له كانت تمتد نحو شمال الفسطاط، بنى فيها منشآت معمارية على منوال المنشآت الموجودة في حاضرة الخلافة.

وبالرغم من التخريبات التي تركتها القرون الأخيرة، فمازال مسجد ابن طولون واحداً من أروع منشآت القاهرة. ومخطط هذا المسجد بسيط جداً، فهو يشمل صحناً واسعاً مربعاً طول ضلعه اثنان وتسعون متراً، محاط من جهاته الثلاث بأروقة مضاعفة، ويمتد من الجهة الجنوبية الشرقية الحرم، وهو قليل العمق له ثلاثة أجنحة عرضانية يضم كل جناح سبع عشرة معزبة. والبناء كله من الآجر حتى الجدران والأقواس ودعائمها، وهي ركائز مستطيلة تشابه ما رأيناه في المسجد العباسي أبو دلف، إلا أنها هنا مندمجة بأعمدة شكلية من الآجر.

أما الأقواس المنكسرة في أعلاها والحدوية نوعاً ما والتي تحمل السقوف والاسطحة، فهي ذات شكل واسع وذات رشاقة ومتانة، ولقد كانت كافية لكي تجعل من هذا الجامع واحداً من أنجح مبدعات العمارة الاسلامية. وتضفي الكوى بين الأقواس وفي أعلى الدعائم، على البناء خفة دون أن تقلل من متانته. وتغني بعض الزخرفة الجصية البسيطة المعالم الأساسية في البناء، مثل أعالي الجدران فيما تحت السقف، وحوافي الكوى، وداخل الأقواس وكذلك التيجان، وفي الواجهة المطلة على الصحن وردات كبيرة تنفتح حول الأقواس مؤلفة افريزاً تعلوه شراريف زخرفية. وتكتنف جدران المسجد الخارجية كما في مسجدي سامراء وأبي دلف زيادات، وهي عبارة عن أقنية كبيرة متطاولة تشكل على طول الجبهة الأمامية والجبهتين الجانبيتين نوعاً من السور. وفي الزيادة الأمامية وعلى مسافة بضعة أمتار من الواجهة الشمالية الغربية، تقوم المئذنة التي تقترب بشكلها وبوضعها من طراز العمارة الرافدية وذلك أكثر من قرابة المسجد نفسه. وهي مثل المئذنتين الخاصتين بسامراء واللتين تعيدان الى الذاكرة الزيقورة الرافدية، فإن مئذنة ابن طولون تتألف من نواة اسطوانية

يدور حولها درج لولبي . ونتصور أن الشبه كان بالأصل أكثر قرباً منه الآن ، ذلك أن هذه المئذنة التي كان يقتضي أن تكون كجميع أجزاء المسجد من الآجر حسب الأصول الايرانية ، قد أعيد بناؤه كلياً من الحجر في نهاية القرن الثالث عشر . أما قاعدتها المربعة فإنها لضخامتها أشبه ما تكون ببرج ضخم . ورأس المئذنة قنديلي الشكل مؤلف من طابقين ، ذو أسلوب مصري محض .

٦٧ ــ القاهرة ــ مسجد السلطان مؤيد .

المساجد في العهد الفاطمي والمملوكي والأضرحة

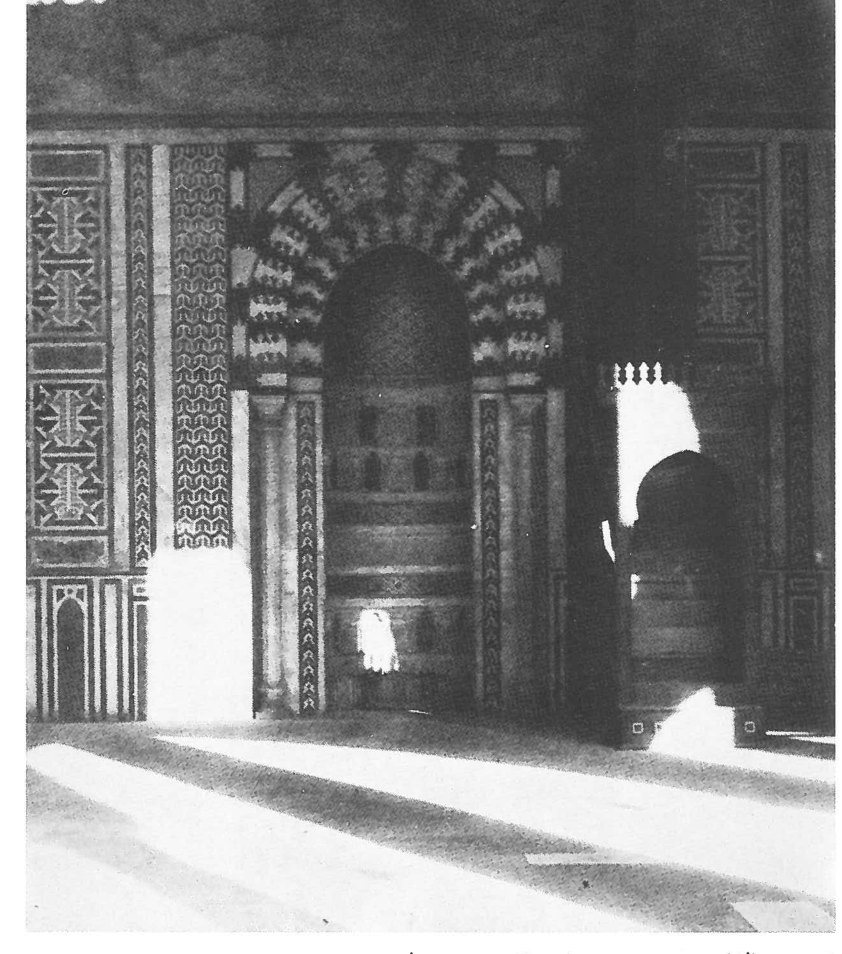
المسجد الكبير في صفاقس

المسجد الكبير في صفاقس اعيد بناؤه كلياً عام ٩٨٨ م أي بعد خمسة عشر عاماً من انتقال الخليفة الفاطمي الى مصر. والاجنحة الموجهة نحو العمق في هذا المسجد، مغطاة بقبوات متصالبة، وليس بسقوف كما هو الأمر في مسجد القيروان الكبير. بيد أن الدعائم هي عبارة عن أعمدة تقوم فوقها وسائد وكوى تتصل بزافرات خشبية كما هو الترتيب في القيروان.

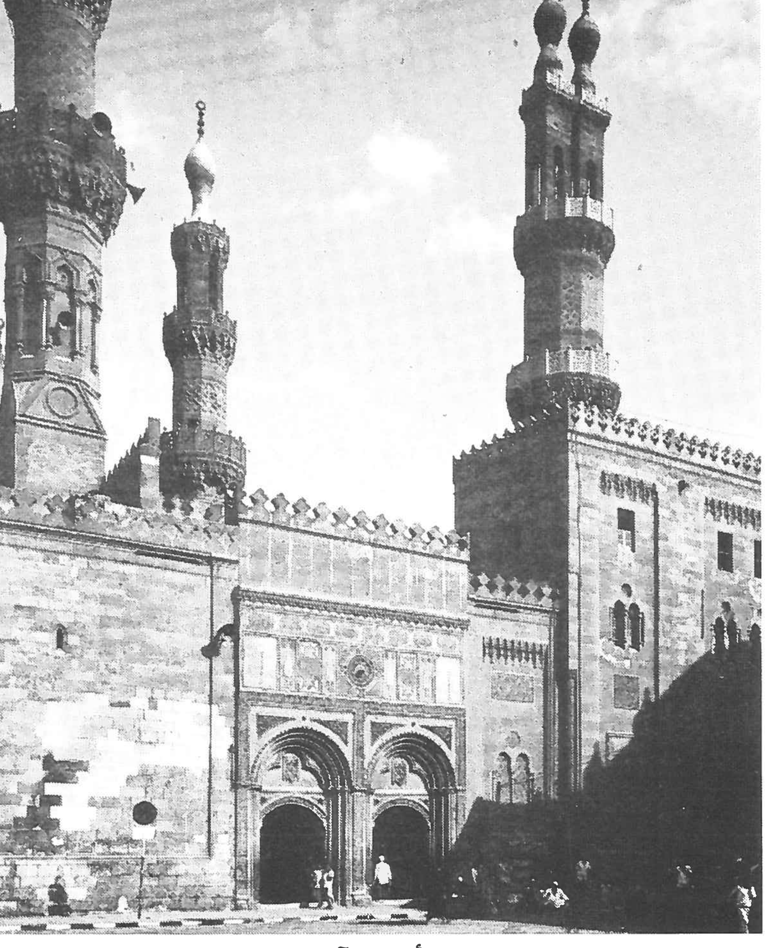
ومئذنة هذا الجامع تذكرنا أيضاً بمئذنة مسجد الأغالبة الكبير، إلا أنها أكثر ارتفاعاً من مئذنة القيروان، ولكنها مثلها تضم ثلاثة أبراج متوضعة فوق بعضها، وكل طابق محاط بحزام زخرفي.

الجامع الأزهر في القاهرة الفاطمية

من الطبيعي أن يرافق الفاطميين الى مصر. أثر افريقيا (تونس) مهد سلطانهم.. ففي القاهرة، المدينة الجديدة التي انشئت من قبلهم ولاجلهم قرب الفسطاط ينكشف في الواقع هذا الاثر في أكثر من ناحية، ونعتقد أننا نتبين ذلك بصورة خاصة في ترتيب الجامع الأزهر، أول منشآتهم الدينية والذي تم بناؤه عام ٩٧٢ م وتعرض الى كثير من الاصلاحات والتعديلات مرة اثر مرة وازدادت سعته لكي يتلائم مع وظيفته كجامعة علمية. ولكن ما يهمنا دراسته الآن هو وضعه الأولي فقط.

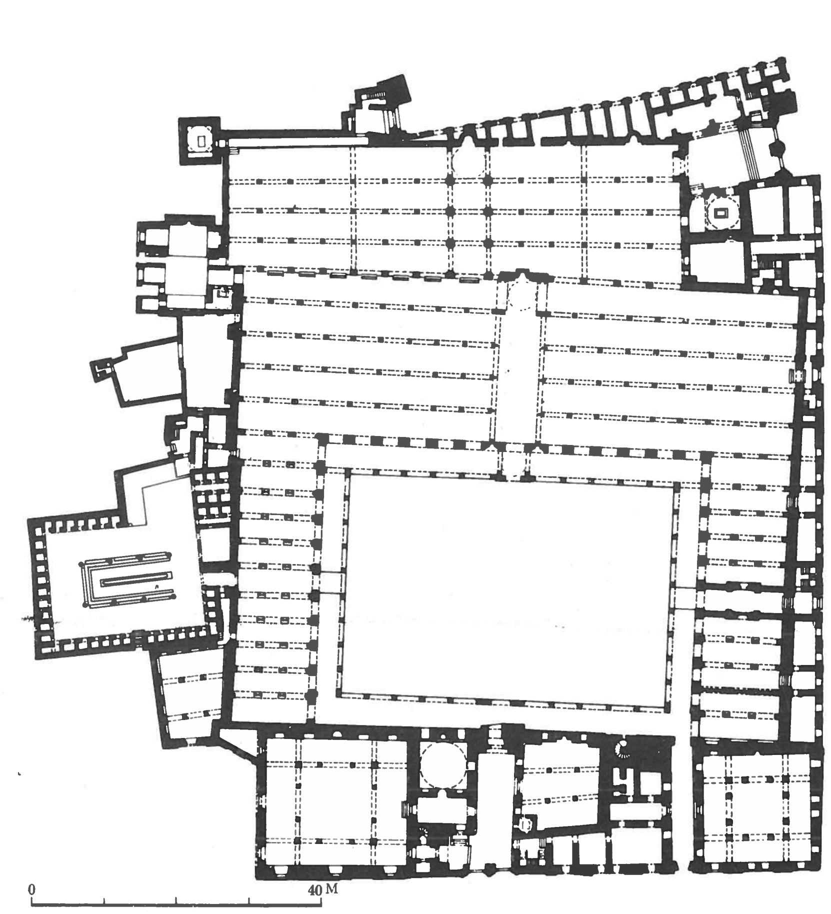


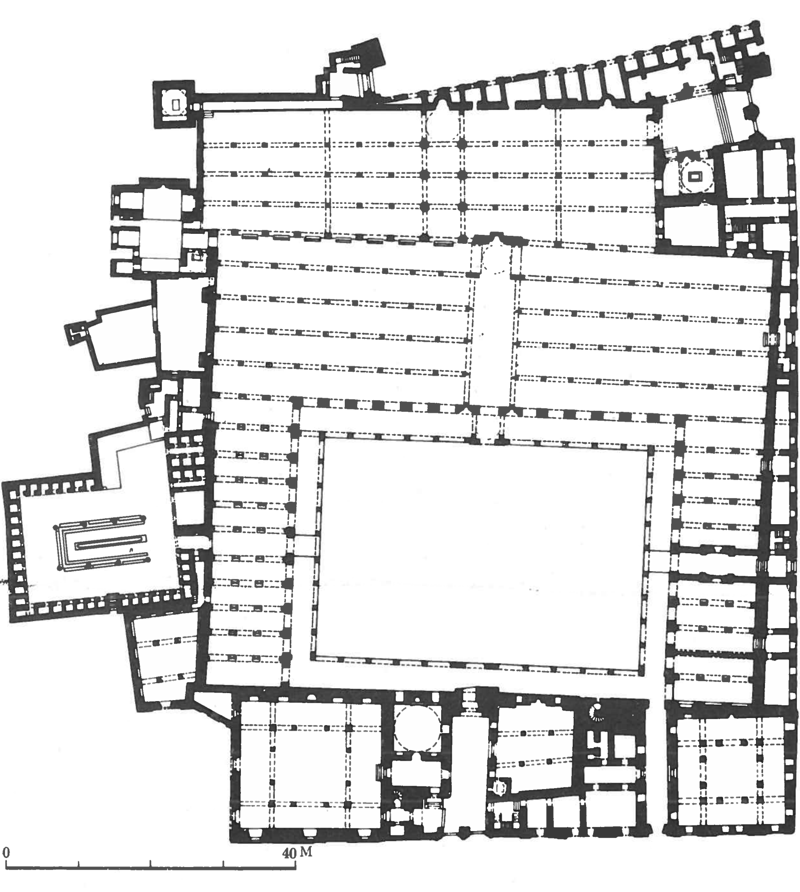
٦٩ ــ القاهرة ــ مسجد ابن قلاوون ــ المحراب .



٧٠ ــ القاهرة ــ واجهة الجامع الأزهر والمآذن .

٧١ ــ القاهرة ــ الجامع الأقمر .





٧٢ ــ القاهرة ــ مخطط الجامع الأزهر .

ان صحن المسجد المستطيل محاط بأروقة من أطرافه الأربعة، ويتقدم الحرم رواق مشابه للرواق الذي رأيناه في المسجد الكبير في القيروان من جهة القبلة. كان الحرم في البداية يتضمن خمسة أجنحة عرضية كما هو الأمر في مسجد ابن طولون، غير إن هذا الترتيب يقطعه جناح كبير محوري يتجه نحو العمق وينتهي بالمحراب.

وكما هو الأمر في مسجد القيروان، فإن الأقواس التي تحد الاجنحة والتي تحمل السقف ترتكز على أعمدة قديمة عن طريق أكتاف متوجة بطنف تدعمها زافرات. أما الجناح المركزي فهو محدد بأعمدة مزدوجة.

وتقوم قبتان على طرفي هذا الجناح الرئيسي، الواحدة أمام المحراب والثانية فوق الرواق الأمامي للحرم.

وهكذا فإن هذا المسجد الأول المبني في مصر من قبل الفاطميين، قد ضم خصائص مستوحاة من العمارة الافريقية (التونسية) مع استمرار تقاليد العمارة المحلية في عصر ابن طولون.

مسجد الحاكم

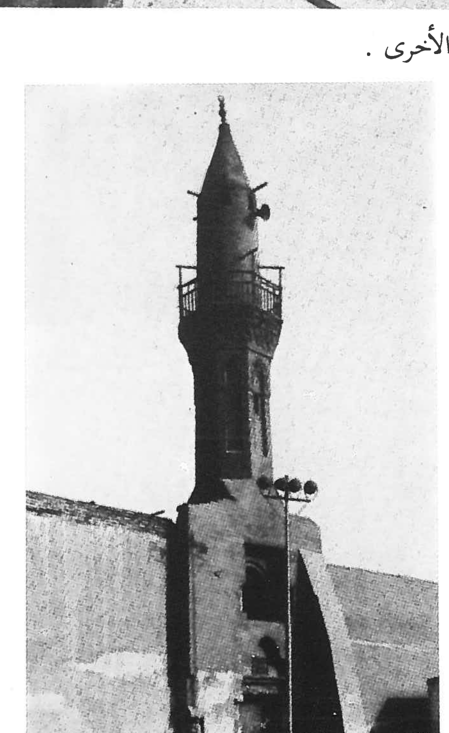
يبدو التأثير الطولوني في المسجد الفاطمي الثاني الذي بدىء انشاؤه عام ٩٩٠م وانتهى عام ١٠٠٣م من قبل الخليفة الحاكم الذي يحمل المسجد اسمه. ولقد استعار المعمار من مسجد ابن طولون الذي شيد قبل قرن من الزمن، الصحن الواسع المربع والأجنحة الخمسة المعترضة ولْاقواس المنكسرة الحدوية نوعاً ما، والدعائم الآجرية المستطيلة الشكل المحددة بأعمدة صغيرة شكلية، وكذلك الفتحات الصغيرة بين الأقواس، على ان الجناح الرئيسي المتجه بالعمق معترضاً اتجاه الأجنحة الخمسة والذي يحمل قبة في نهايته يبدو مستعاراً من المخطط المطبق في الازهر. ولسوف نتكلم ثانية عن البوابة المؤدية الى الصحن وعن المئذنتين القائمتين على الزاويتين الأماميتين للمسجد. وما يهمنا من المئذنتين والبوابة هو الزخرفة بصورة خاصة.



٧٣ ــ القدس ــ قبة الصخرة ــ الميازين والقباب الأخرى .

٧٤ ــ القاهرة ــ جامع السلطان طلائع ــ الصحن .

٧٥ ــ القاهرة ــ جامع السلطان طلائع .

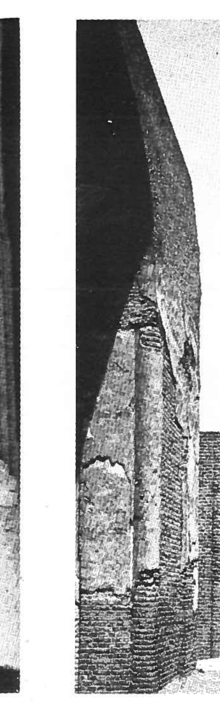




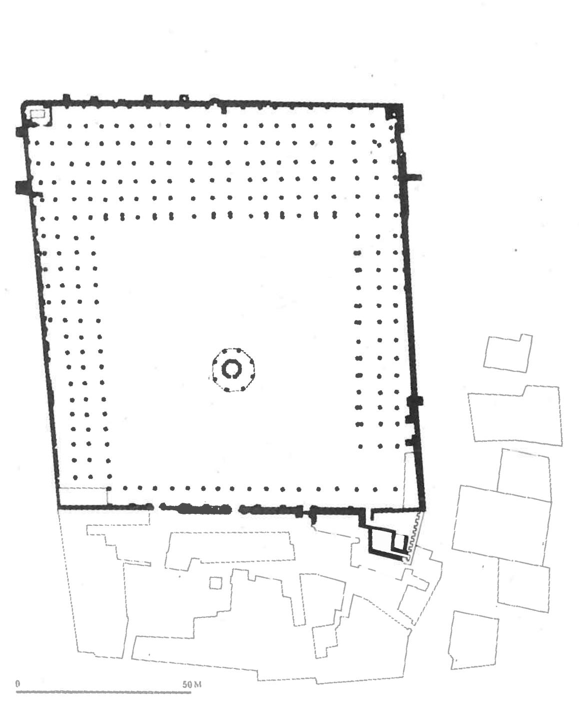


٧٦ ــ القاهرة ــ مئذنة مسجد عمرو .

٧٧ ــ القاهرة ــ مسجد عمرو ــ الحرم .



٧٨ ــ القاهرة ــ مسجد الحاكم ــ المئذنة والأقواس .



٧٩ ــ القاهرة ــ مسجد عمرو ــ مخطط .

كذلك الأمر بالنسبة للجامع الأقمر الذي شيد عام ١٢٢٥ م، فإن الزخرفة المنحوتة على بوابته وعلى واجهته هي أهم ما فيه، ولسوف نعود الى الحديث عنها فيما بعد.

مسجد الصالح طلائع

مسجد الصالح طلائع هو آخر المنشآت الفاطمية الدينية وهو يقدم اشكالاً تجعل له مكاناً خاصاً في سلسلة المساجد المصرية. فهو يقوم فوق حوانيت ويضم واجهة يتقدمها رواق يصل بين جزئين ناتئين من البناء، أما الحرم فإنه لا يحوي أكثر من ثلاثة أجنحة معترضة تقطعها معزبة محورية أكثر عرضاً تزيد الممر الذي يؤدي الى المحراب فخامة.

مسجد الجيوشي

من بين مجموعة المساجد الفاطمية هناك مسجد الجيوشي الذي يختلف كلياً عن سواه من المساجد، وهو يمثل شكلاً سنرى تطوره فيما بعد، ويرجع المسجد الى عام ١٠٨٥ م وهو يقع ظاهر القاهرة على جبل المقطم، الجرف الصخري الذي يشرف على وادي النيل، وهو عبارة عن (مشهد) أي مزار وتربة.

وقد بناه بدر الجمالي الذي يلقب بأمير الجيوش وأراد أن يدفن فيه، وفيه يتجلى هذا الطابع المركب في أسلوب البناء، فهو يتميز بثلاثة أقسام تؤدي الى بعضها بصورة متتالية. القسم الأول من العمارة مؤلف من دهليز مربع تنهض فوقه المئذنة ويجاوره الى اليمين الدرج الصاعد الى هذه المئذنة، وتجاوره من اليسار مقصورة الوضوء، وفي القسم الأوسط ينفتح الصحن بين غرفتين تستعملان لمبيت الحجاج أو لإقامة سدنة المسجد، ويشغل القسم الخلفي الحرم وينفذ اليه عن طريق ثلاثة مداخل معقودة، وتقوم عليه قبة كبيرة تتقدم المحراب. وتتصل بهذا المسجد حجرة أخرى مقببة، إنها مكان ضريح منشىء الجامع، ويستخلص بصورة خاصة عنصران من هذا البناء الديني، المئذنة التي تتألف من برجين مربعين متوضعين فوق بعضهما، ومن برج مثمن تغطيه قبة، وهي تبدو بذلك أساس

شكل المئذنة الذي سيسود فيما بعد في مساجد القاهرة، كما ستصبح قبة هذا المسجد الكبيرة أحد الأشكال الأكثر ثباتاً في الترب، فشكلها المدبب سيصبح من خصائص المنشآت المصرية.

المدافن والأضرحة

من أقدم المدافن أبنية أربعة مازالت قائمة بين المقطم والفسطاط تشكل بقايا مجموعة تعرف (بالسبع بنات). ويقتضي أن يكون تاريخ انشاء هذه الأضرحة عام ١٠١٦م على يد وزير من أصل بغدادي، وهي مبنية من الحجر الغشيم. وهي تشمل أساساً ذا مخطط مربع، وفي كل وجه منه فتحة، وفوقه قبة.

وهذه الأضرحة التي تضم غالباً محراباً ويمكن استعمالها كمصليات قد انتشرت خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر، كالضريح الذي يطلق عليه (اخوة يوسف) والذي يرجع تاريخه الى عام ١١٠٠م وفيه نرى القبة قائمة على أربعة أركان مقعرة.

وفي مشهدي الجعفري والسيدة عاتكة اللذين شيدا عام ١١٠٠م نرى أركان القبة تزداد تعقيداً أو بمعنى آخر تصبح جزءاً مؤلفاً من شكل بنائي وتزييني بوقت واحد. فهي مؤلفة من صفين من الفصوص ومن المسطحات المقعرة يتوضعان حسب الطريقة التي وجدناها في المنشآت الفارسية. مثل مسجد يزد ١٠٣٧م ومسجد أصفهان الكبير ١٠٧٢م اللذين قدما لنا منوعات رائعة. وهذه المحاولات الأولى في زخرفة المقرنصات هي من منح فارس الى مصر الفاطمية. ولن يتأخر هذا النوع من الزخرفة الخاص بالاسلام والذي يقتضي أن نحافظ على اسمه العربي (المقرنص)، حتى يعطينا انشاءات مدروسة أكثر، وأن يتابع طريقه نحو الغرب.

الجامع الكبير في حلب

قد يكون من المفضل أن نتحدث أولاً عن العمارة السورية التي انشئت في عهد نور

الدين وصلاح الدين والتي مازالت تشهد على ازدهار عمراني عابر، وقد يكون خير مثال على هذه العمارة. الجامع الكبير في حلب الذي يعود في شكله الحالي الى عهد سيف الدولة ملك حلب وعهد نور الدين. وكان قد انشيء أصلاً في عهدا الوليد بن عبد الملك ٧١٥م وأكمله سليمان على غرار جامع دمشق، ويمتاز هذا المشهد بصحنه الواسع ٧٩×٤٧م وحرمه المسقوف والمحمول على ثمانية عضائد موزعة على أربعة معازب وفي الحرم منبر من العصر المملوكي أنجز في عهد السلطان الناصر محمد، أما مئذنة الجامع الكبير في حلب فهي من أروع اثاره وهي من أهم الأوابد الفنية، تمتاز بزخارفها وشكلها المربع السوري التقليدي وهي أقدم عنصر في الجامع إذ تعود الى عام ١٠٩٠م.

ومن الجوامع التي تعود الى العهد الأيوبي في دمشق، جامع الحنابلة ١٣٠٧م ويمتاز بمحرابه الحجري، وجامع التوبة ١٣٣٣م وقد انشئا وفق الطراز الأموي.

ولسوف نتوسع قليلاً عند الحديث عن المباني المدنية في هذا العصر.

مسجد بيبرس

من أقدم المساجد التي تحفظها القاهرة عن المماليك هو مسجد بيبرس الأول عام ١٢٦٦م الذي هدم أكثر من ثلاثة أرباعه، وكان قد استوحي بوضوح من مسجد الحاكم الفاطمي المأخوذ هو نفسه عن جامع ابن طولون.

وكان هذا المسجد يشغل سوراً مربعاً يزيد طوله عن مائة متر. وكان الصحن محاطاً من جبهاته الجانبية والأمامية برواقين أو ثلاثة. أما الحرم فهو مؤلف من ستة أجنحة عرضانية تقطعها من الوسط ثلاثة أجنحة متجهة نحو العمق (عوضاً عن جناح واحد كما هو الأمر في جامع الحاكم) وهذه الأجنحة تنتهي بفسحة ذات شكل مربع تتقدم المحراب الذي كان مغطى بقبة وثمة تفاصيل مختلفة أخرى تؤكد اثر الاسلوب الفاطمي، إلا انها تتميز هنا ببعض الأمور. فالدعائم الآجرية دمجت معها أعمدة أثرية، وليست مجرد أعمدة وهمية متلاحمة كما هو الأمر في مسجدي الحاكم وابن طولون. ثم ان مداخل المساجد الثلاثة هي عبارة عن بوابات بارزة جداً مزينة بمشاك مما يشبه اسلوب مسجد الحاكم.

ونظام المسجد القائم على صحن محاط بأروقة، وعلى صالة قائمة على عمد ذات أجنحة عرضانية، قد انتشرت في مصر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ولقد تابع المماليك الشراكسة البناء وفق هذا النظام. وآخر مسجد كبير من هذا النوع هو مسجد السلطان مؤيد الذي انتهي تشييده عام ١٤٢٠، والذي يقع قرب الاسوار الفاطمية الى جانب باب زويلة. وفيه يحيط الصحن المربع الواسع جداً ثلاثة أروقة مضاعفة. تقسم الحرم ثلاثة أجنحة موازية للقبلة. وفي أقصى الجانبين تقوم مدافن ذات قباب. زود المسجد بمئذنتين مبنيتين على ابراج الملاصقة لباب المدينة.

إن وجود مدافن تحد الحرم، هو خط مميز في تطور هذه العمارة الدينية. ويبدو المدفن وكأنه ملحق لا بد منه للبناء الديني. بل من الممكن القول إن هذا المدفن أصبح الشيء الأساسي بالنسبة للأمير الذي شيد البناء. ومهما يكن من أمر ترتيب هذه المساجد فإنها بجملتها مساجد مدفنية.

مسجد قلاوون

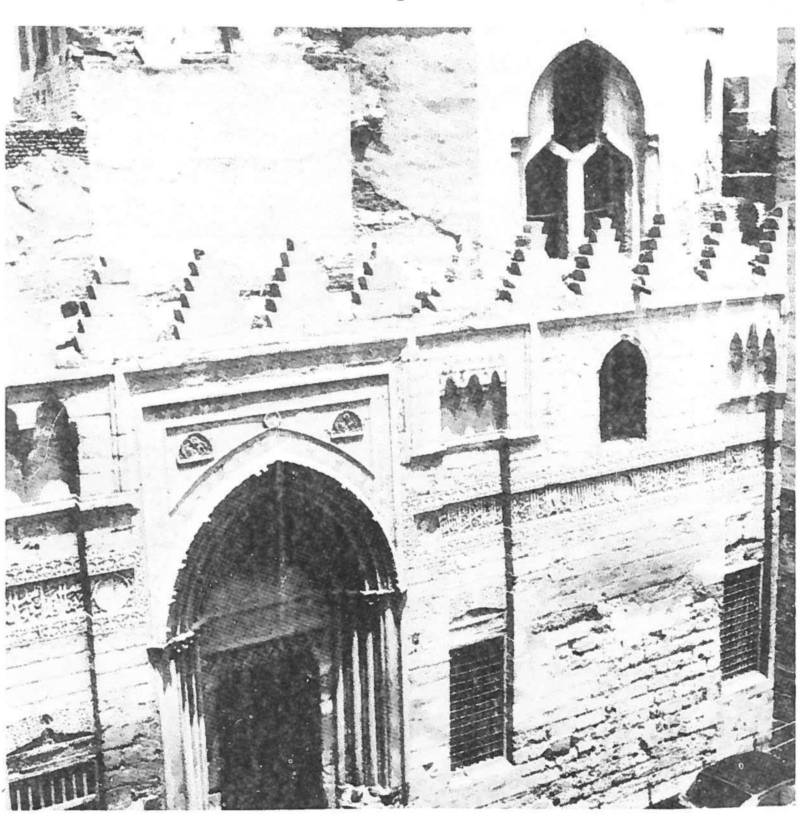
يعتبر مسجد السلطان قلاوون (١٢٨٥) من أقدم المساجد وأهمها وأجملها. وفي الواقع فإننا نجد أنفسنا هنا أمام مجموعة معمارية هامة جداً تمثل مشفى (بيمارستان) ضاعت ملامحه الآن، ومسجداً ألحقت به حجرات للطلاب مما يجعله يأخذ شكل المدرسة، ثم قبر السلطان. وثمة معالم عديدة تنم عن تأثيرات سورية مسيحية واسلامية تسهم في اعطاء هذا الابتكار المملوكي هيئة قوية في أصالتها.

فالواجهة مزينة بتتابع مشاك عالية ذات قوس منكسرة تفصل بينها مساند تقوم على أعمدة. ويقوم في الحرم جناح متوسط يتصل بالجناحين الجانبيين. وأما قبة المدفن فهي مستوحاة بوضوح من قبة الصخرة في القدس.

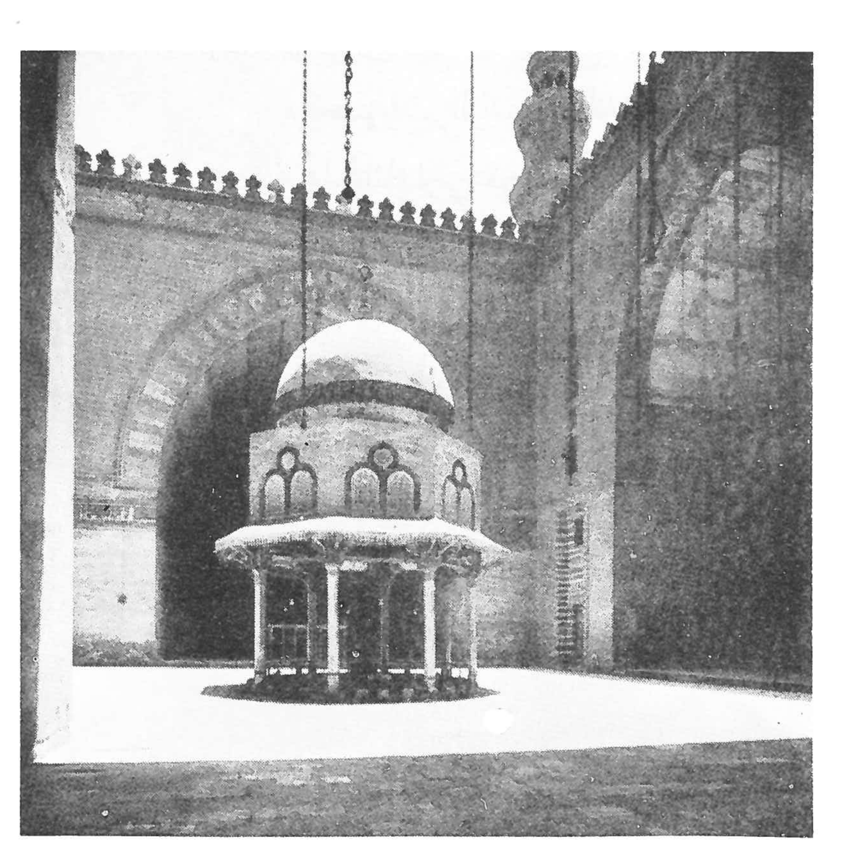
مدرسة السلطان حسن

المدرسة كما نعلم هي معهد للعلوم الدينية والفقهية بصورة خاصة، ثم ان المبادىء

٨٠ ـــ القاهرة ـــ مدرسة السلطان حسن .



٨١ ـــ القاهرة ـــ واجهة كلية السلطان محمد بن قلاوون .



٨٢ ـــ القاهرة ـــ مدرسة السلطان حسن ـــ الصحن .

المأخوذة عن مصادر الشريعة، أي القرآن والحديث النبوي، قد وجدت تطبيقات متباعدة نوعاً، إلا انها تتبع السنة على السواء، وثمة أربعة فقهاء عاشوا في القرن الثامن والقرن التاسع كانوا مؤسسين لأربعة مذاهب انتشرت منفصلة أو متزاحمة عبر البلاد الاسلامية، وأضحت فيها مادة للتدريس، وهذه المذاهب، هي المذهب المالكي والحنفي والشافعي والحنبلي، وتدرس اجتهاداتها في المدارس؛ ولكل مدرسة أن تدرس مذهباً ما، ولكن يمكن جمع مذهبين أو ثلاثة أو جمع المذاهب الأربعة في مدرسة واحدة. وهذه هي حال مدرسة السلطان حسن حيث نرى مخططاتها متطابقة مع هذه المهمة الرباعية التعليمية.

وقد أقام المعمار عام (١٣٥٦) على أرض قليلة الانتظام وسطح منحدر بناء ذا نظام كامل وجلال مهيب يتبع البوابة، التي يسبقها درج ثم دهليز ملتو يؤدي عن طريق ممر الى الصحن. وهذا الصحن مربع الشكل تقريباً، ينفتح في كل جهة من جهاته ايوان ذو قبوة منكسرة. والايوان المجابه للمدخل هو أوسع الاواوين الأخرى، وفي هذا الايوان محراب يحدد موقع القبلة، وتقوم في وسطه مقصورة مرفوعة على أعمدة صغيرة وفيها يجلس المقرئون، وأثناء الصلاة الجامعة يقوم المؤذن فيها بإعادة حركات الامام منسقاً بذلك أوضاع وحركات المصلين البعيدين. ويقوم من جانبي المحراب بابان يصلان الحرم بالصالة الكبرى ذات القبة حيث دفن الأمير مؤسس الجامع، أما الأواوين الثلاثة الأخرى فهي ذات أبعاد متساوية، اذ كانت تستعمل لتعليم الطلاب الذين يقطنون في أركان البناء الأربعة، وعلى يمين ويسار الأواوين الجانبية تنفتح أربعة أبواب تؤدي الى مساحات صغيرة والى حجرات تتبعها مقصورات الوضوء والخلاء، مما يشكل في الواقع أربعة مدارس. وثمة كتابة تتوج كلاً من هذه المدارس توضح لنا اختصاص كل منها بحسب المذاهب. المذهب المالكي والحنفي والشافعي والحنبلي.

مسجد قايتباي

أضاع المسجد ـــ المدرسة وظيفته كمدرسة ولكن دراسة مسجد قايتباي، وهو من أكمل العمارات التي تدخل تحت هذا النوع، ستسمح لنا باستخلاص الخصائص العامة.

وينفتح الباب الذي نصل اليه عن طريق درج ذي أربع عشرة درجة بين قاعدة المئذنة والسبيل ـ الكتّاب الذي يشغل زاوية البناء، تبرز قاعة المدفن في زاوية أخرى. وبعد عبور المدخل ننفذ عن طريق دهليز وممر الى الصحن المركزي، وهذا الصحن مربع الشكل وكان مغطى بقبة قنديلية مثمنة تسمح بمرور الشمس. وينفتح ايوانان على الواجهتين الجانبيتين لهذا الصحن المغطى، وهما مرتفعان جداً ولكنهما ضيقان وقليلا العمق. أما في الواجهتين الأمامية والخلفية فإن الايوانين الموجودين عادة في المخطط المصلب لا يوجد منهما إلا القوسان الكبيرتان اللتان تشكلان واجهتهما. وتنفتح هاتان القوسان الحجريتان على حرمين عرضهما يربو على عمقهما، وهما مغطياتان بسقوف مدهونة، وفي صدر الحرم الى الشرق يقوم المحراب المجاور للمنبر. هذا التحول للشكل المصلب في مخطط المسجد تبرره أسباب تعبدية وضرورات معمارية (ويجب أن نذكر أن هذا الشكل المصلب يتم كما ذكرنا بتقابل الايوانين الجانبيين مع امتداد الايوانين الآخرين. والايوان تسمية فارسية مازالت سارية تحت اسم الليوان بالصيغة المصرية)، ولم يعد المسجد ـ المدرسة يلعب الا دور المسجد فقط، واستعاد الحرم شكله العرضاني الذي تستلزمه الصلاة الاسلامية. وقد أدت ندرة الخشب اللازم لعمارة القبوات الحجرية (ليس الآجرية) التي تتطلب كمية كبيرة منه الى تفضيل استعمال السقوف، وهذه السقوف كانت موضوعة على جدران متقابلة في قاعات قليلة العمق لا تدعمها الا رافدات رفيعة وقصيرة المدى.

وفي داخل مسجد قايتباي تشكل السقوف المدهونة والزجاج الملون وتنزيل الرخام في الجدران والتبليطات مجموعة بهية وثمينة. أما في الخارج فيبدو رخام الحجارة الذي تتناوب فيه الحجارة الحمراء والبيضاء، والمحاريب الشاقولية المتوجة بالمقرنصات وفتحات المدرسة القرآنية، والبوابة الشاهقة تزين الواجهات التي يهيمن عليها التوازن الكامل بين القبة والمئذنة.

كنا شرحنا من قبل تكوين القباب من ذات النوع وأوضحنا شكلها المشابه للقوس الفارسية، والرقش العربي الذي يغطيها، والعنق المضلع يصل مخططه الدائري بمربع القاعدة. أما المئذنة فإنها مطابقة في شكلها للطراز الشائع آنئذ فهي ذات قاعدة رباعية، شيدت

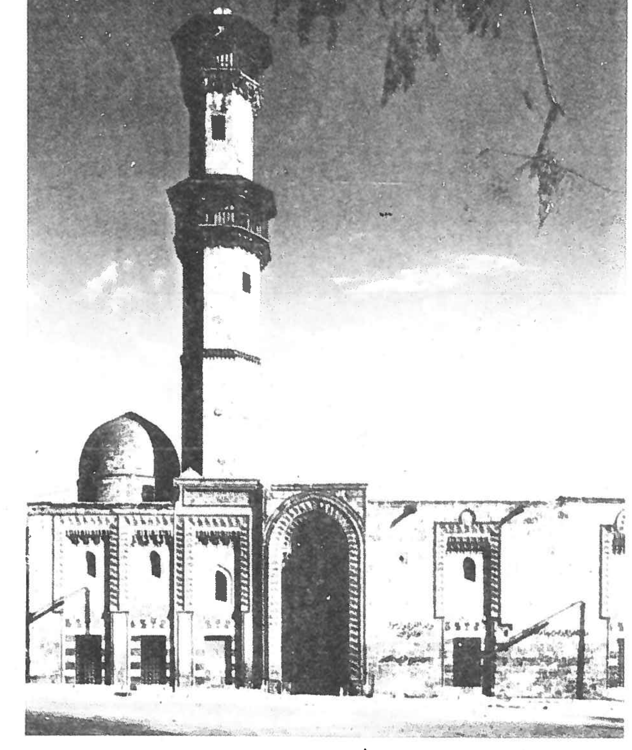
مجردة في البداية ثم زخرفت ببعض النقوش، وتحمل برجاً ثمانياً حافلاً بالنوافذ والمشاكي ذات الخلفية المسطحة. وتتوج هذا البرج شرفة تقوم على مقرنصات، ويقوم فوق الشرفة برج دائري تعلوه شرفة ثانية ثم تبدو قمة فانوسية ذات أعمدة صغيرة مغطاة بقبة بصلية.

وهذه المآذن الخاصة بالقاهرة والمتمثلة بالأبراج المتوضعة فوق بعضها بشكلها البهي وبخطوطها ودرابزينها، مختلفة تماماً عن مآذن دمشق وسامراء وفارس أو مآذن المغرب، اذ تبدو ابتكاراً مصرياً خالصاً ظهر أيام المماليك دون أن نتمكن من التعرف على أصوله، وأن الاعتقاد بالتأثر بمنارة الاسكندرية لأمر لا طائل تحته. وتبدو مئذنة الغوري الفاطمية بأبراجها الثلاثة، اثنان مربعان والثالث مثمن وهي تحمل قبة نصف كروية، تمهيداً للاسلوب الذي ظهر بعد قرنين من الزمن، إلا أن الشبه يبقى بعيداً بينهما.

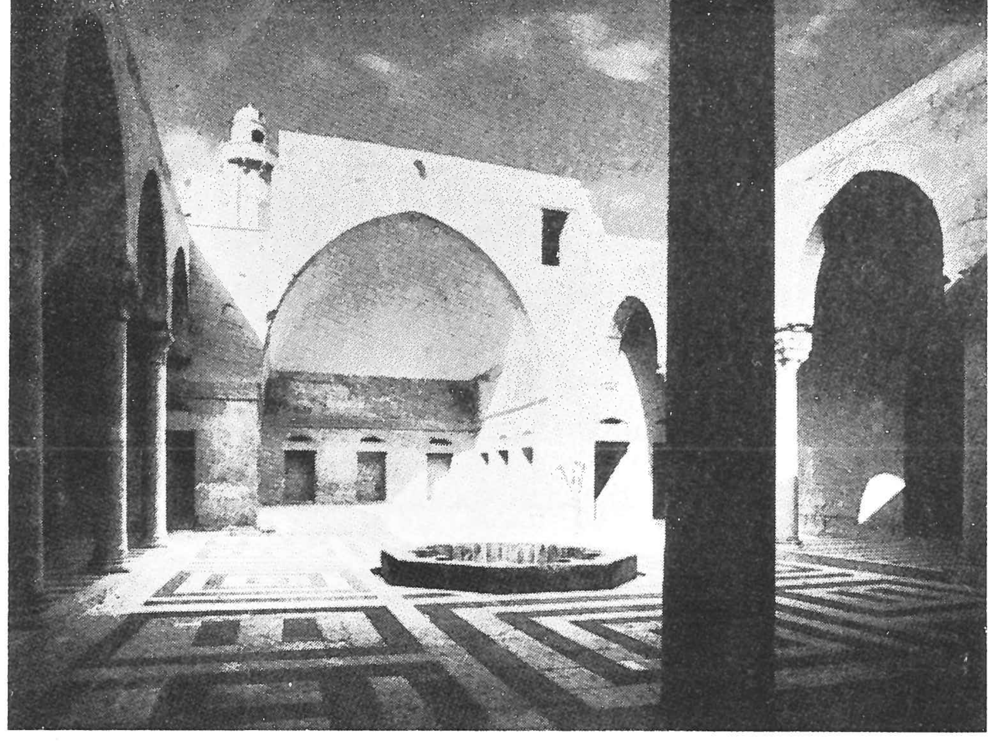
إن شكل المآذن والقباب وترتيب أحجار الواجهات ذات اللونين والمحاريب والفتحات الموجودة في المنشآت المملوكية وبصورة خاصة منشآت قايتباي تبدو ذات شكل جميل ومظهر أنيق ليس له نظير في الفن الاسلامي. وهي تشهد على حسن ذوق هؤلاء الأمراء الذين كانت قبورهم سبباً في إشادة منشآت فخمة جداً، فأضافوا اليها ليس المساجد والمدارس والمشافي، كما هو الأمر في مدفن قلاوون، والكتاتيب والسبل فقط بل والتكايا (الخانقاه) المخصصة للدراويش.

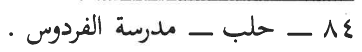
المدافن المملوكية في القاهرة

ما زالت القاهرة تحتفظ بواحد وثلاثين مدفناً ترجع الى عهد المماليك البحريين وأربعة وعشرين مدفناً ترجع الى عهد المماليك الشراكسة. أما المساجد فهي أقل عدداً، عشرة مساجد أنشئت من قبل البحريين وأربعة وعشرون من قبل الشراكسة. ولكن عدد المدارس بلغ رقماً أعلى فهي ثمان وعشرون يمكن نسبتها الى المماليك البحريين، وثلاثون تنسب للشراكسة، ولعل من العبث أن ندرس كل هذه المنشآت أو نعددها. ولكن يكفي ان نستخلص خصائصها المشتركة وأن نصف أكثرها تمثيلاً وأكثرها شهرة.

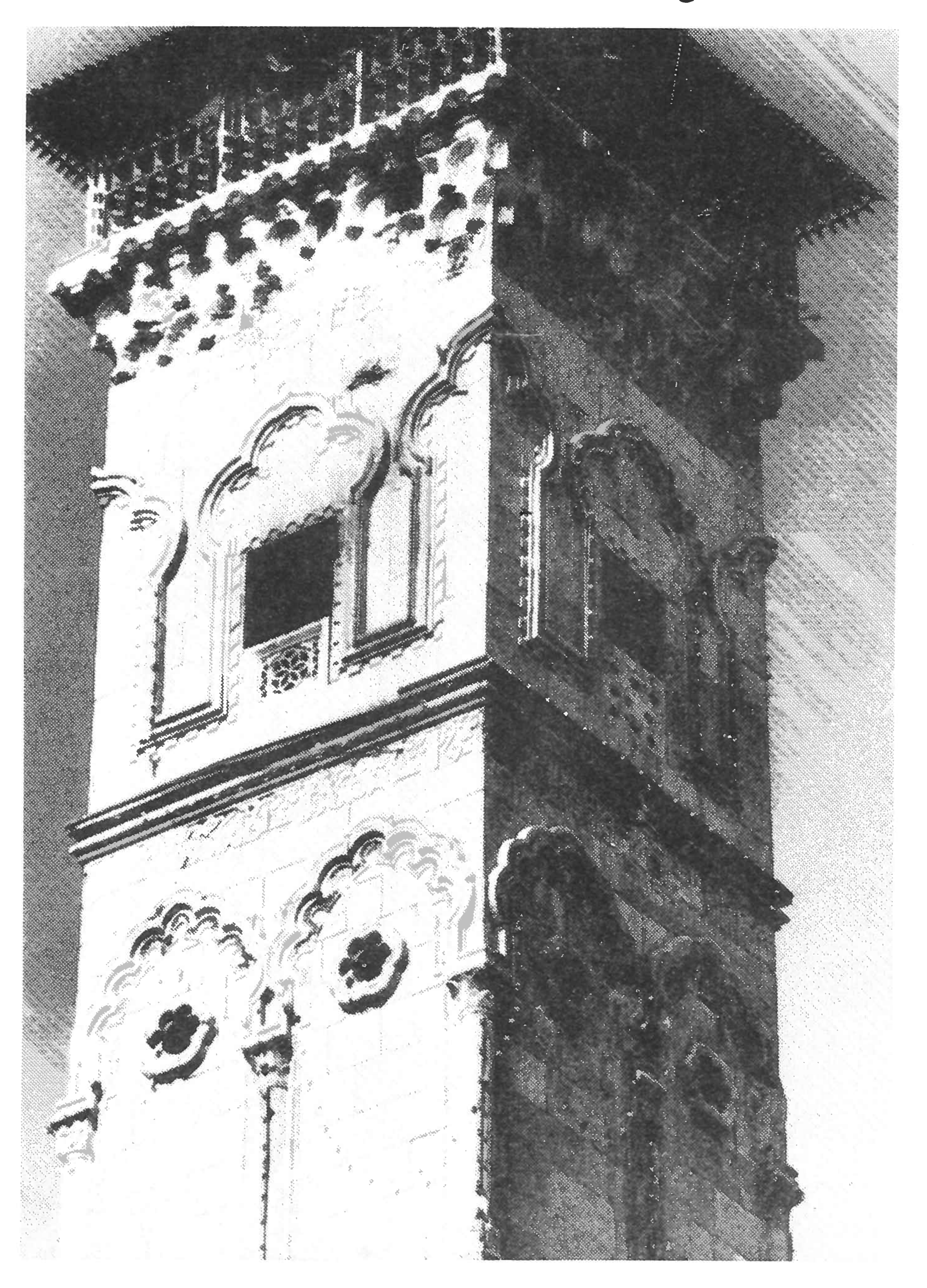


٨٣ ــ حلب ــ جامع اطروش .





٨٤ ــ حلب ــ مدرسة الفردوس .



٨٥ ــ حلب ــ مئذنة الجامع الكبير .



٨٦ ــ حلب ــ محراب مدرسة الفردوس .

وتأخذ مدافن المماليك شكل «التربة» سواء أكانت مستقلة أو مجموعة، أو كانت ملحقة بإحدى المنشآت الدينية.

وتحمل الصالة المدفنية المربعة قبة فوق عنق دائري تنفتح فيه بعض النوافذ أحياناً، ويتم التقاؤها من الداخل ليس بواسطة تروس بل بواسطة أركان أو عقود من المقرنصات. ويأخذ هذا الارتباط من الخارج شكل عنق مثمن وغالباً يشكل طابقاً واحداً مربعاً ذا زوايا مقطوعة بشكل مائل أو مقطعة درجات أو مزينة بمقولبات أفقية أو بشكل مواشير. أما القبة التي تقوم فوق هذا العنق فهي شديدة الارتفاع وشكلها الجانبي بشكل القوس الفارسية، وهي مزينة إما بالمفصصات أو بالمشبكات الهندسية أو النباتية. وكانت المقاييس أول الأمر عريضة ثم أخذت بالتصاغر شيئاً فشيئاً. وتتحلى القبة بتخريم من الرقش العربي الذي يحجب عن هذه المدافن الملكية كل طابع فني. ويعتبر ترتيب المساجد أقل مفارقة من المدافن للأصول التقليدية.

المساجد المملوكية في سورية

لابد من ذكر النهضة العمرانية التي تمت في بلاد الشام خلال هذا العهد، فلقد أصبحت دمشق مركز نائب السلطنة وكانت العاصمة الثانية، وفيها تم إنشاء كثير من المباني منها جامع تنكز (١٣١٤م) بقيت من آثاره البوابة والمئذنة والتربة. وجامع التيروزي (١٤١٩م)، وفي حلب جامع الأطروش. وسنتحدث عن الجامعين الاخيرين كنموذج عن العمارة المملوكية التي تمتاز بالجمال على صغر حجمها.

أمر بإنشاء **جامع التيروزي** في دمشق الأمير غرس الدين خليل التيروزي حاجب الحجاب في دمشق وتم بناؤه عام (١٤٢٢م) ويتميز هذا المسجد بعدم وجود صحن واسع له، ولقد انشئت واجهته بمداميك من الحجر بلونين متتابعين. أما حرمه الجميل فلقد زين بمنبر ذي كتابات خشبية بالخط النسخ وبمحراب مزين بكتابات جميلة أيضاً.

وخلافاً لمآذن المماليك فإن مئذنة جامع التيروزي التي انشئت بعد تسع سنوات من بناء الجامع، ذات شكل مربع وليس مضلع كباقي المساجد المملوكية في مصر والشام. ولقد ألحق بالمسجد في الجدار الشمالي تربة التيروزي وهي بناء مقبب، ولقد كسيت جدرانه بالقاشاني الذي يعتبر من أبدع النماذج في دمشق.

أما **جامع الأُطروش** في حلب فقد أنشأه الأمير علاء الدين آقبغا المعروف بالأُطروش نائب حلب، واكمل بناءه دمرداش الناصري عام ١٤٠٩م وأقام فيه تربة دفن فيها مع الأُطروش. ولها قبة عالية هي الوحيدة في الجامع.

ويتألف المسجد من بناء ذي واجهة جميلة مزخرفة بإطارات حجرية منحوتة بمداميك سوداء وصفراء بالتناوب. وللبناء مدخلان بصيوان عال، وترتفع في الزاوية الشمالية الغربية مئذنة المسجد وهي ذات شرفتين مضلعتين.

المساجد المغربية الأندلسية

مساجد المرابطين

تدين الجزائر للمرابطين ببناء ثلاثة مساجد. مسجد مدينة الجزائر الذي انشىء حول عام ١٠٩٦م ومسجد ندروما ومسجد تلمسان. ولكل من هذه المساجد الثلاثة أجنحة متجهة نحو العمق أي متعامدة مع جدار القبلة. ومسقوفة بالجملونات وفوقها القرميد.

مسجد تلمسان

في مسجد تلمسان الكبير ١٣ جناحاً و ١٢ معزبة. ومن المفترض أن هذا المسجد أقيم منذ وصول المرابطين، وبنفس الوقت الذي شيد فيه قصرهم القريب منه.

وقد ابتدأ الحرم بسيطاً جداً عام ١٠٨٢، ثم تعرض عام ١١٣٦م الى تحسينات في الجناح المركزي فقط، تكشف عن تأثير واضح للاندلس. يدين مسجد تلمسان الى المسجد الكبير في قرطبة بإطار محرابه والقبة المعروفة التي تتقدمه وهي تتكون من ستة عشر قوساً خفيفة متماسكة بصيغ جصية مفرغة تتشابك وتحدد قلنسوة ذات مقرنصات تنهض حتى القمة.



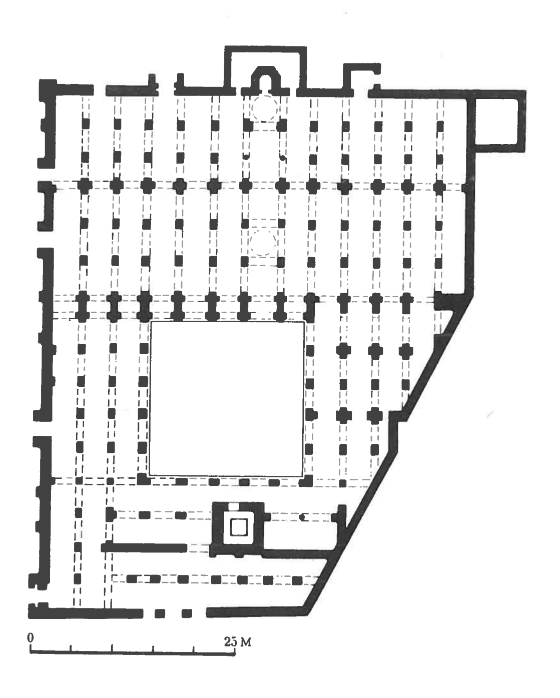
٨٧ ــ فاس ــ جامع القرويين .



٨٨ ــ تلمسان ــ مئذنة المسجد الكبير .



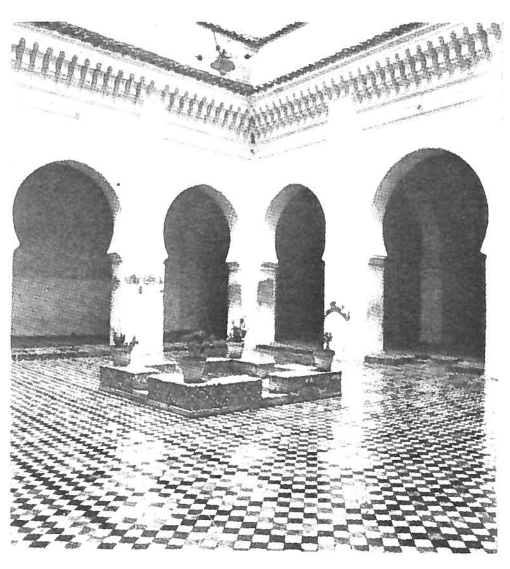
٨٩ ــ تونس ــ الزيتونة .



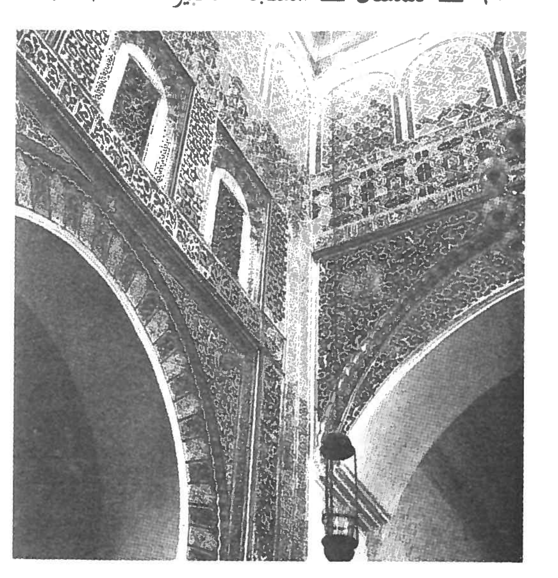
٩٠ ــ تلمسان ــ المسجد الكبير ــ مخطط .



٩١ ــ فاس ــ جامع القرويين ــ الصحن .



٩٢ ــ تلمسان ــ المسجد الكبير ــ الصحن .



٩٣ ــ تلمسان ــ مسجد بومدين

جامع القرويين في فاس

إن مخطط جامع القرويين في فاس شديد الاختلاف عن مخطط جامع تلمسان وجامع مدينة الجزائر. فلقد أعطاه المرابطون نسقه الحالي وجزءاً من زخرفته، ولكن مخططه تكرار ولا شك للاوضاع القديمة. فثمة تسعة عشر جناحاً تمتد فيه بصورة موازية للواجهة ولجدار القبلة. ونموذج المساجد هذا ذو الأجنحة المعترضة الذي يعود كما يبدو الى بداية الاسلام في دمشق والذي كنا رأيناه أيضاً في مصر، يبقى أكثر الأشكال اتباعاً في ابنية فاس الدينية.

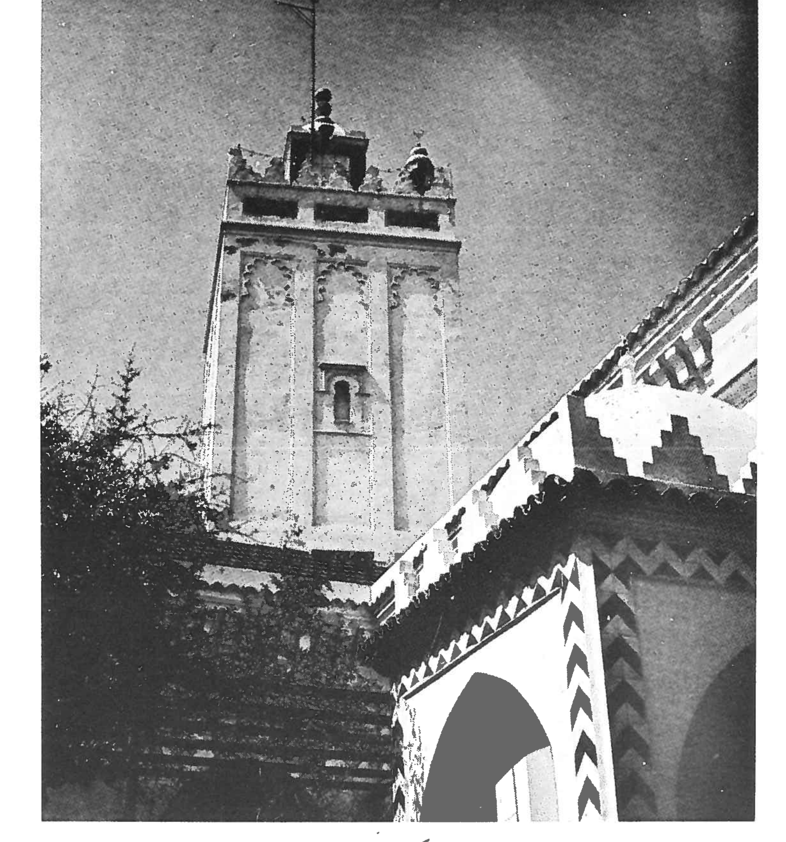
وثمة نسقان من الأقواس يقطعان بصورة قائمة ممراً محورياً يؤدي الى المحراب. يحملان مجموعة من القباب ذات الزخرفة الفنية والمنوعة. واحدى هذه القباب معرقة والأخرى مجهزة بالمقرنصات، والقبة التي تسبق المحراب تحمل اسم الأمير المرابطي علي بن يوسف.

ولقد أنشأ نفس الأمير في مدينة مراكش قبة البديعيين الرائعة التي كانت تغطي مقصورة الوضوء الملحقة بجامع المدينة الرئيسي.

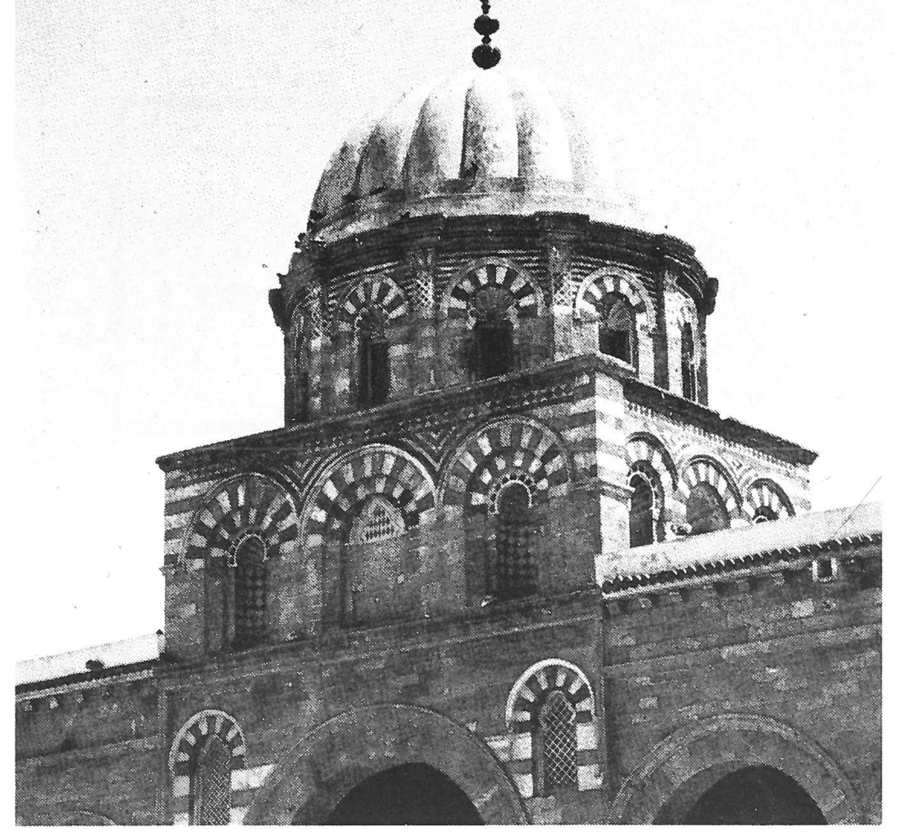
مساجـد الموحـدين

مسجد تينمال ومسجد الكتبية

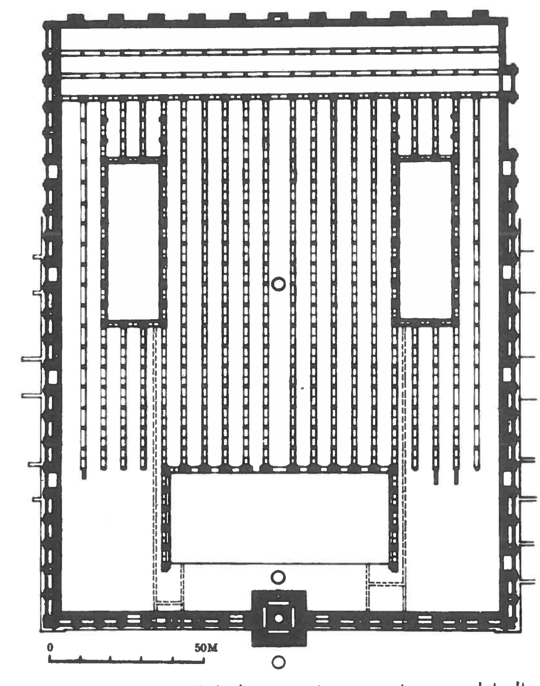
ومن المنشآت الدينية العديدة التي شيدها الموحدون، لانعرف حالياً سوى خمسة مساجد فقط. والمسجدان الأساسيان يرجعان الى عهد عبد المؤمن (١١٣٠ ــ ١١٦٣م) مؤسس الدولة الحقيقي، ويوجد المسجد الأول بين أطلال تينمال القرية الواقعة في الأطلس الأعلى. حيث بشر حاكمها ابن تومرت بالمذهب الموحدي، ثم مسجد الكتبية الذي أتحف به مدينة مراكش عاصمته. وهو الى جانب كونه صالحاً لكل الأغراض يعتبر من أكثر العمارات التي انشأها الأسلام جمالاً.



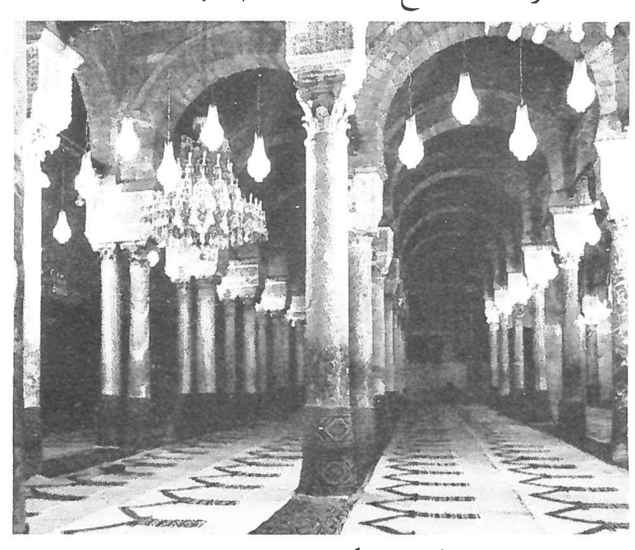
٩٤ ـ الجزائر ـ مئذنة الجامع الكبير .



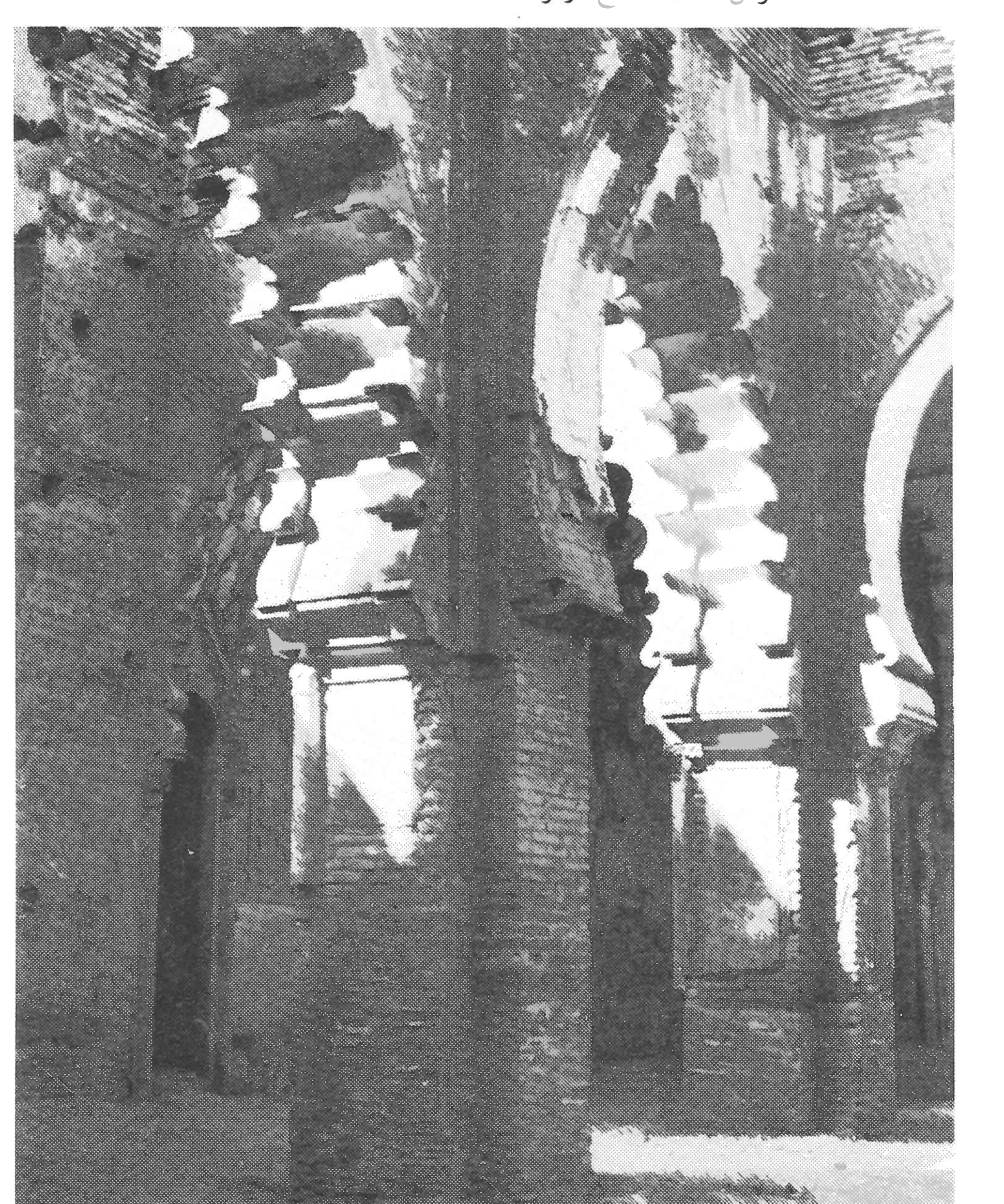
٩٥ ـ تونس ـ قبة جامع الزيتونة .



٩٦ ـ الرباط ـ جامع حسان ـ المخطط .



٩٧ ـ تونس ـ المسجد الكبير .



٩٨ ـ تينمال ـ المسجد الكبير ـ الحرم .

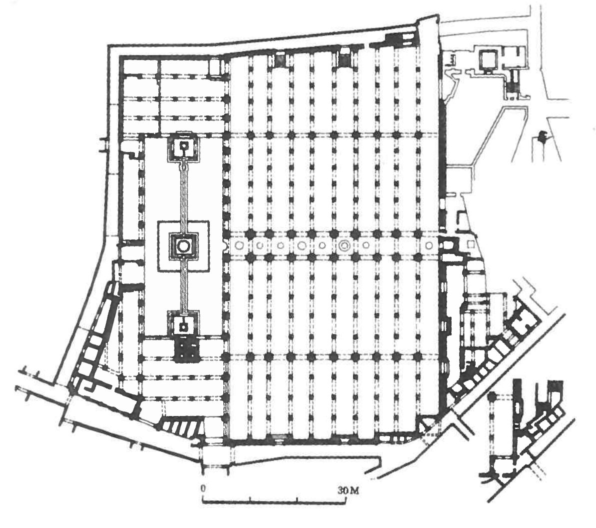
٩٩ ـ تينمال ـ مخطط ـ الجامع الكبير .

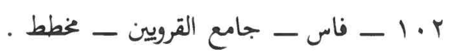


١٠٠ ـ تينمال ـ المسجد الكبير .



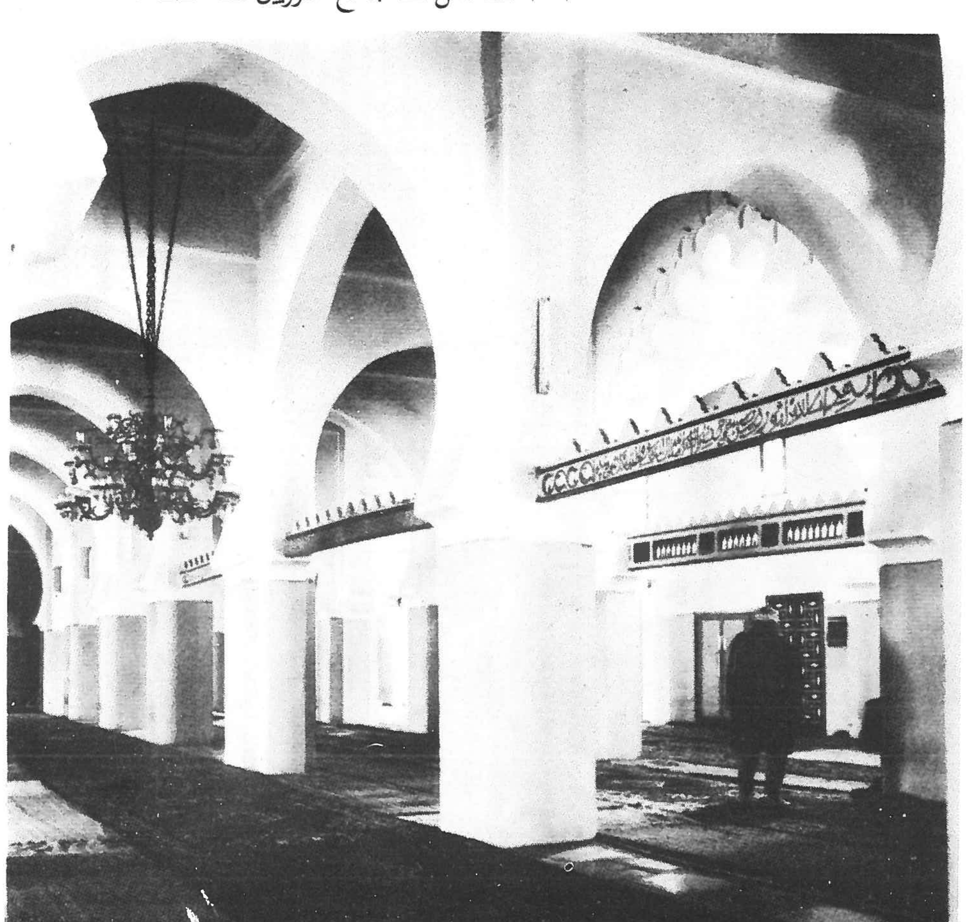
١٠١ ـ الرباط ـ مئذنة حسان .





١٠٢ ـ فاس ـ جامع القرويين ـ مخطط .

١٠٣ ـ الجزائر ـ المسجد الكبير ـ مخطط .



١٠٤ ـ تونس ـ جامع الزيتونة ـ مخطط .

١٠٥ ـ الجزائر ـ الجامع الكبير ـ الحرم .

ويقدم لنا المخطط في كل من هذين المسجدين تطوراً للشكل المطبق في قرطبة والمكرر في مساجد المرابطين، وتغطي الأجنحة كما هو الأمر في قرطبة وتلمسان وبالجملون والقرميد (وعددها تسع في تينمال وسبعة عشر في مراكش) وهي متجهة نحو العمق. وكما هو الأمر في تلمسان ثمة مجموعتان من الأجنحة الجانبية (مجموعة من اثنين في تينمال، ومن أربعة في مراكش) وتمتدان على طرفي الصحن، وهذا الصحن يشغل مستطيلاً عرضه أكثر من عمقه، كما هو الأمر في صحني جامع قرطبة والقرويين في فاس. أما الجناح الأوسط فهو أكثر عرضاً من الأجنحة الأخرى، ويحمل قبة في نهايته المجاورة للمحراب. وتقوم هذه القبة عند التقاء الجناح المتوسط مع جناح معترض من نفس العرض يوازي جدار الصدر ويشكل معه مصلبة، وذلك بترتيب كنا قد رأيناه في القيروان يبدو وكأنه من وحي البازيليكات المسيحية.

وكان مسجد قرطبة الكبير يتضمن نوعاً من المصلبة البدائية مشكلة من مجالين مربعين من جهتي المحراب مغطيين بقبة. ولقد تبنى المعماريون الموحدون هذه الفكرة وطوروها فأصبحت في تينمال عبارة عن قباب ثلاثة تمجد القبلة. قبة في الوسط وقبتان في طرفي المصلبة. أما في جامع الكتيبة في مراكش فإننا نرى تطويراً جديداً للصفة نفسها، فثمة قباب خمس تتباعد بمسافات منتظمة ومشكلة من المقرنصات، وتحاذي الجناح العرضاني في صدر الحرم.

أما المساجد الثلاث الأخرى والتي نحفظ عنها معلومات مجزأة كانت قد انشئت من قبل يوسف (حكم من ١١٦٣ ــ ١١٨٤م) ومن قبل يعقوب المنصور (حكم من ١١٨٤ ــ ١١٩٨م) وكان عهد هذين الخليفتين، وخاصة الأخير منهما قد شهد ذروة السلطة الموحدية، وتبدو هذه السلطة التي سرعان ما اتضح عجزها، من خلال روعة المؤسسات المعمارية.

فالمسجد الكبير في اشبيليا والذي حلت محله الكاتدرائية اليوم، يضم سبعة عشر جناحاً كما هو الأمر في جامع الكتيبة في مراكش ولكنه كان أكثر عمقاً.

مسجد حسان

كان مسجد حسان الذي شيده يعقوب المنصور في الرباط أكثر اتساعاً أيضاً، ولكن مخططه كما كشفت عنه التنقيبات ما زال غامضاً.

إن جدرانه العالية المشيدة بالطين تحيط مستطيلاً عرضه مائة وتسعة وثلاثون متراً، وعمقه مائة وثمانية وثمانون متراً، وفيه ستة عشر باباً، وهي مزودة بدعمات بارزة. وثمة أعمدة على شكل جذوع اسطوانية تقسم المساحة الى واحد وعشرين ممراً، تقطعها ثلاث فسحات مستطيلة، فسحة أمامية وفسحتان جانبيتان وثمة ممرات ثلاثة محاذية للقبلة تشكل المصلبة.

ولم يستكمل مسجد حسان انشاؤه. أما مسجد القصبة في مراكش وهو من منشآت نفس الخليفة، إلا انه أقل اتساعاً، فلقد استكمل بناؤه ثم أجريت عليه تعديلات شديدة. وفيه يتقدم صحن مركزي وأربعة صحون جانبية، الحرم الذي يتألف من أحد عشر جناحاً قصيراً ومصلبة ذات ثلاثة قباب.

المآذن الكبرى الموحدية

إن **مئذنة الكتبية** التي تمت عام ١١٩٦م **ومئذنة حسان** التي بقيت دون اكتمال كالمسجد ذاته، **والجيرالدا في اشبيلية** التي أضيفت اليها في القرن السادس عشر عناصر تتويج مسيحية في الأعلى، هي منشآت معاصرة، بل أن ثمة رواية تنسبها جميعاً الى معمار واحد اشبيلي يطلق عليه اسم غيفير أي (جابر؟..) وهي تختلف فيما بينها بالمواد المستعملة فيها، فمئذنة الكتيبة الرشيقة مصنوعة من الحجر «الغشيم»، أما المئذنة المتينة المعروفة ببرج حسان فهي من الحجر المنحوت. والجيرالدا مدينة الى الآجر بلطف منظرها. أما التنسيق العام والترتيب الداخلي فهو ذاته فيها جميعاً، فهي أبراج مربعة يصعد الى مصطبتها عن طريق منحدر يدور حول نواة مؤلفة من غرف متوضعة فوق بعضها، وكان الجسم

المركزي يتصل في الأعلى بتاج قنديلي مربع، وما زالت الكتبية تحتفظ به وحدها. ويعلوه حربة معدنية مزينة بكرات مذهبة. وشكل هذه المآذن مشتق من الابراج السورية التي كانت قد وجدت استعمالها في قرطبة في مئذنة المسجد الكبير التي نملك عنها صوراً قديمة أما عناصر الزخرفة فهي محدودة أيضاً ولكنها استعارت مجموعة من التآليف خلقت شخصية العمارة: وهي أقواس مسدودة أو تحيط النوافذ، متباعدة أو مجمعة بشكل طيقان زخرفية وألواح من المشبكات المستوحاة من الأقواس المتصالبة. وفي الكتبية بعض التزيينات الملونة تزين الأقسام الغائرة. أما في جامع القصبة في مراكش فيغطي قمتها افريز من البلاط الزخرفي.

المساجد المرينية

المسجد الكبير في تازة الذي خلف مسجداً من القرن الثاني عشر. **والمسجد الكبير في فاس الجديدة**. يحددان الأسلوب الموحدي والأسلوب المريني.

فالصحن كما هو الأمر في المساجد الموحدية. مستطيل عريض الأجنحة مغطاة بالسطوح أو بسقوف القرميد متجهة نحو العمق (وعددها في تازة تسعة وفي فاس سبعة) وتستند الأقواس الحدوية على دعائم مربعة، ويحاذي الجدار القبلي مصلب يشكل مع الجناح المحوري الشكل.

المسجد الكبير في المنصورة

في المنصورة، المدينة التي أنشأها بنو مرين عند أبواب تلمسان قدم المسجد الكبير (١٣٣٦م) تطوراً ملحوظاً في المخطط. وفيه يتقابل ثلاثة عشر جناحاً بالعمق مع ثلاثة أجنحة معترضة ويشكل هذا التقابل ثلاثة مصلبات. وكانت الأجنحة المركزية الثلاثة تنتهي بفراغ مربع بسقف هرمي أو قبة تسبق المحراب، وعلى امتداد كل الجدران الجانبية كانت الأجنحة الثلاثة المتطرفة في الحرم تمتد لكي تؤطر الصحن وكان هذا الصحن مربعاً تماماً. وكما هو الأمر في مسجد الحسن فإن المئذنة من الحجر المشذب تقوم في منتصف الواجهة. وينفتح الباب الرئيسي تحت هذه المأذنة بشكل موفق مشكلاً أساس زخرفتها الوافرة المحلاة بالقيشاني.

والصحن المربع الذي صادفناه في المنصورة هو الطابع المشترك لمساجد هذا العصر.

وثمة تعديلات ادخلت هذا الصحن في المسجد الموحدي في تلمسان. وهو يبدو في مسجدين أقامهما في ضاحية تلمسان بنو مرين حكام هذه المدينة. وهما مسجد العباد الملحق بمدفن **سيدي بومدين**، ومسجد **سيدي الحلوي**. ويقدم لنا هذا المسجدان شكلاً مبسطاً ممتازاً للنموذج البازيليكي.

ويضم هذان المسجدان خمسة أجنحة بالعمق. ثلاثة منها تنفتح على الصحن والاثنان الآخران يمتدان بشكل أروقة جانبية. وتحمل المصلبة في مركزها القبة التي تسبق المحراب وهي مغطاة بسطح بشكل جملون. ويقع المدخل الرئيسي في محور الواجهة.

وباستثناء جامع الحمراء في فاس الجديدة الذي يمثل تشابهاً واضحاً مع مساجد تلمسان (خمسة أجنحة. وصحن مربع، ومدخل محوري) فإن مساجد العاصمة المغربية تنتمي الى طراز مختلف تماماً، قديم جداً كما يبدو، فأجنحة الحرم متجهة ليس بصورة قائمة على جدار القبلة. بل بشكل مواز لهذا الجدار. ومن هذه المساجد مسجد الزهر الصغير ومسجد الشرابلين في فاس الجديدة ومسجد أبو الحسن (١٣٤١م) في التلة الصغيرة ونرى في تبني هذا المخطط محاكاة لبناء المساجد المحلية القديمة، والتي كانت هي ذاتها مستوحاة من بيوت الصلاة في المشرق.

ويتميز مسجد القصبة في تونس، والذي أنشأه عام (١٢٣٣) مؤسس الأسرة الحفصية، بمئذنة مربعة، مغربية تماماً في شكلها وزينتها.



الفصل السّادس

المساجد الإيرانية والتركية

- المساجد الإيرانيّة الأولى والمدافن .
- العمارة الصفويّة ومسجد الشاه في إيران .
- المساجد الإسلاميّة في الهند .
- المساجد العثمانيّة في تركيّا .
- المساجد العثمانيّة في سوريّة .
- المساجد العثمانيّة في مصر .
- المساجد العثمانيّة في المغرب العربي .



المساجد الإيرانيّة الأولى والمدافن .

من بدايات العمارة الاسلامية، مسجد موجود في دمغان التي تقع في الجنوب الشرقي من بحر قزوين حيث يوجد المسجد الذي يطلق عليه اسم طريق خانة وبناؤه يرد عادة الى ما بين عامي ٧٥٠ و ٧٨٦م، وهذا المسجد مطابق. ولكن بنسب أكثر بساطة. للشكل الذي طبقه بعد قرن من الزمان معماريو المساجد العباسية مثل مسجد سامراء وأبي دلف. أي أنه يبدو قريب الشبه من أصول البازيليك المسيحية المكيفة وفق مقتضيات العبادة الاسلامية.

ويحاط صحنه المربع من جهاته الثلاثة بأروقة بسيطة. ويقوم في جهة القبلة الحرم الذي يضم سبعة أجنحة متجهة نحو العمق، ويشكل كل منها ثلاثة معازب. أما الجناح المركزي فهو أكثر عرضاً من الأجنحة الأخرى.

ولئن كان مخطط هذا المسجد الأول مشابهاً لمخططات مساجد سورية الأموية، ومساجد الرافدين أيام العباسيين، وافريقيا في عصر الأغالبة مما اطلعنا عليه، إلا أن هذه العمارة تتميز بملامح أيرانية خاصة تكشف عن استخدام اليد العاملة الفارسية. وجميع هذا البناء من الآجر. أما الأجنحة فهي مغطاة بقبوات نصف اسطوانية مرصوفة صفاً صفاً. والدعائم على شكل اساطين من الآجر لا يعلوها أي تاج بل مجرد وسادة.

وشهدت ايران في هذا العهد تركيز شكل المآذن المتميز الذي حل محل الشكل المربع المستمد من الاشكال السورية، أو الشكل العثماني. وابتداء من القرن الحادي عشر أصبحت المئذنة الايرانية القائمة على قاعدة ذات أربعة أو ثمانية أضلاع، ترتفع فوق تلك القاعدة بشكل برج دائري مرتفع جداً بصورة عامة، ويأخذ بالتضييق من قاعدته حتى

الذروة. ويقوم عند الربع الثالث من المئذنة طنف مزين بالمقرنصات يحمل شرفة للآذان، وثمة طنف آخر بارز فوقه يسبق ذروة المئذنة المؤلفة من قبة صغيرة لا نجد في الغالب اثراً لها.

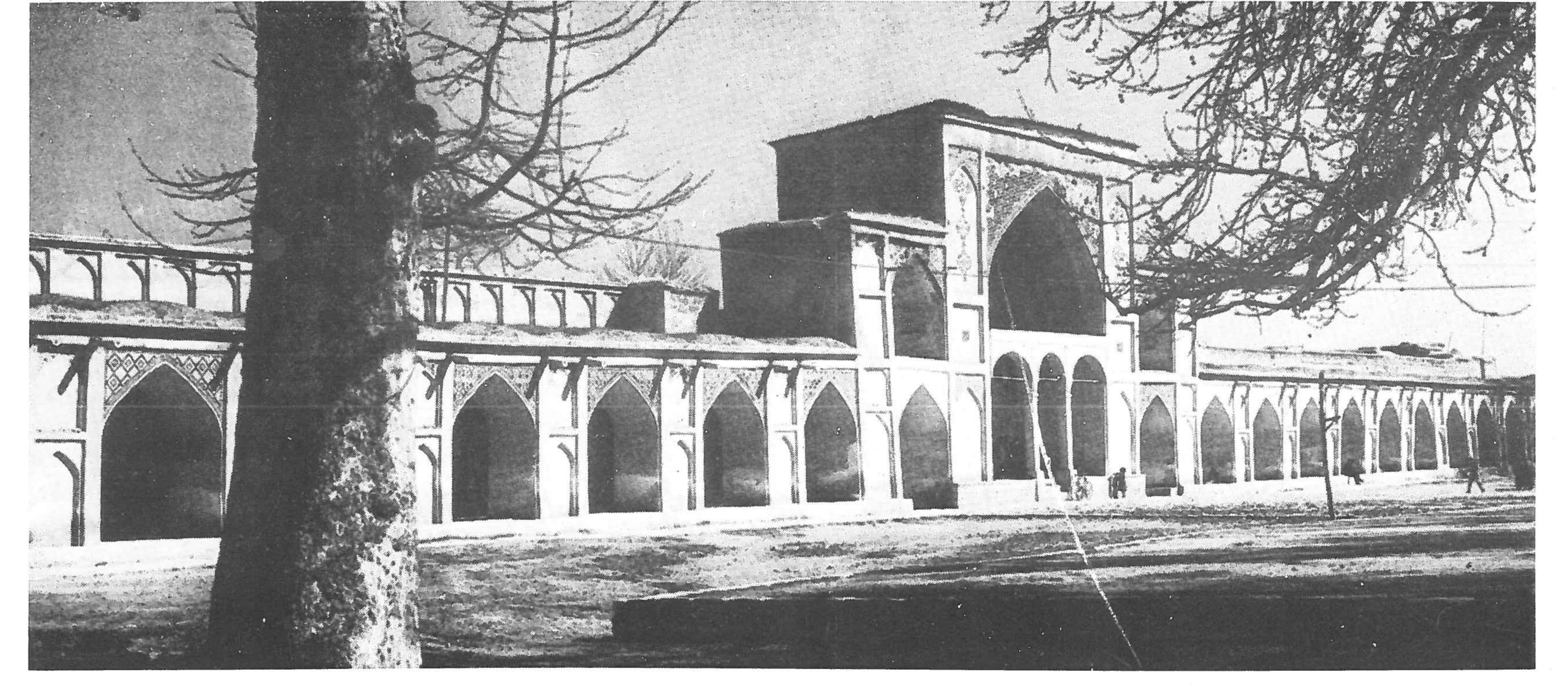
لقد قدم الآجر الذي اعتمد عليه المعماريون الايرانيون في العمارة بكثير من التوفيق مادة للزخارف المنوعة، وذلك في القباب وعلى المآذن والقبور من الخارج. أما في المآذن فلقد حقق المعماريون زخرفة عن طريق انحراف متعاكس لصفوف الآجر محققاً تزييناً وحيد اللون وذا درجة لونية وحيدة، مغطياً مساحات واسعة. أو عن طريق تناوب الآجر بصورة غائرة أو نافرة مؤلفاً زخرفة بتضمين كل صفين من الآجر الزهري صفاً ملحقاً ذا لون أخف حدة وحافلاً بالصيغ المشكلة فيكون مظهراً ذا لونين. وثمة كتابات بأحرف كوفية منقوشة على الآجر تحزم برج المئذنة وتفصل بين الألواح الهندسية. ذات شكل مسطح من الخشب تحمل نهايات الأقواس، وشكل الأقواس والقبوات إهليلجي.

مسجد نايين

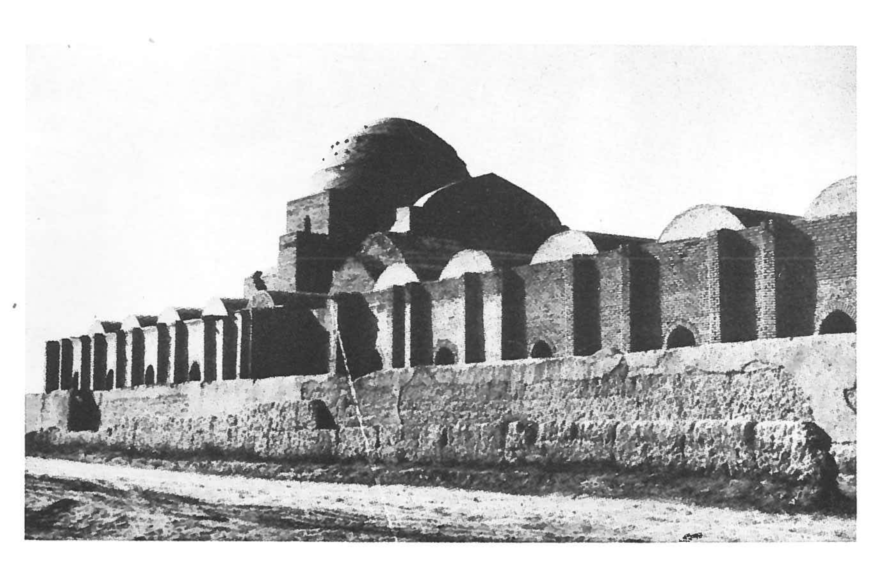
يعود مسجد نايين الذي يقع شرقي اصفهان الى نفس الشكل البدائي. ويسمح اسلوب الزخرفة الكتابية بتحديد تاريخ هذا المسجد حوالي عام ٩٦٠م. وهو تقريباً بنفس أبعاد مسجد دمغان، ولا بد أن يكون في بدايته أصغر حجماً. وذلك لأنه تعرض فيما بعد الى بعض التعديل والتكبير. غير أن المخطط البدائي ما زال قائماً. وهو في حد ذاته مخطط تقليدي مؤلف من صالة ذات عمد (الحرم) يتقدمها صحن محاط بالأروقة.

ولقد أقيمت الأعمدة من الآجر. وهي ذات أشكال كثيرة التنوع. ويعتقد أن أقدمها هي الأعمدة الأسطوانية القصيرة. ويعلو الأعمدة وسادة بسيطة تحمل أقواساً زورقية الشكل. (وكل فرع يمثل قوساً صغيراً من دائرة بمماسين. واحد عمودي والآخر مائل) ولقد أصبح هذا الشكل نموذجياً في العمارة الفارسية.

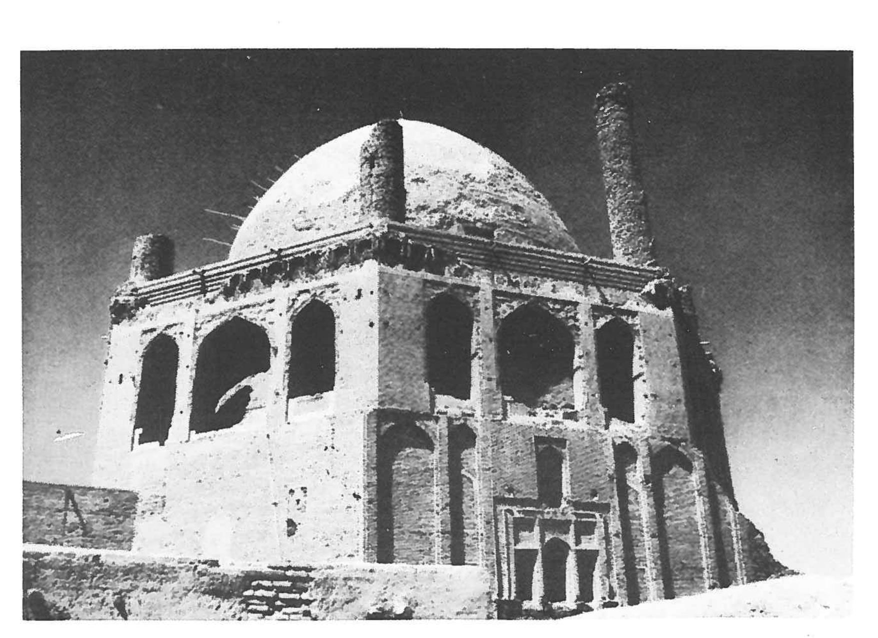
وتشكل الكتابات والاشكال النباتية والمشبكات الهندسية. الزخرفات الداخلية المنحوتة على الجص. والزخرفة الكتابية هي التي سمحت بتحديد تاريخ مسجد نايين (نحو عام ٩٦٠)، وفيه نرى الأحرف وقد انتهت بنصف زهرة مما يميز الخط الكوفي المزهر. أما



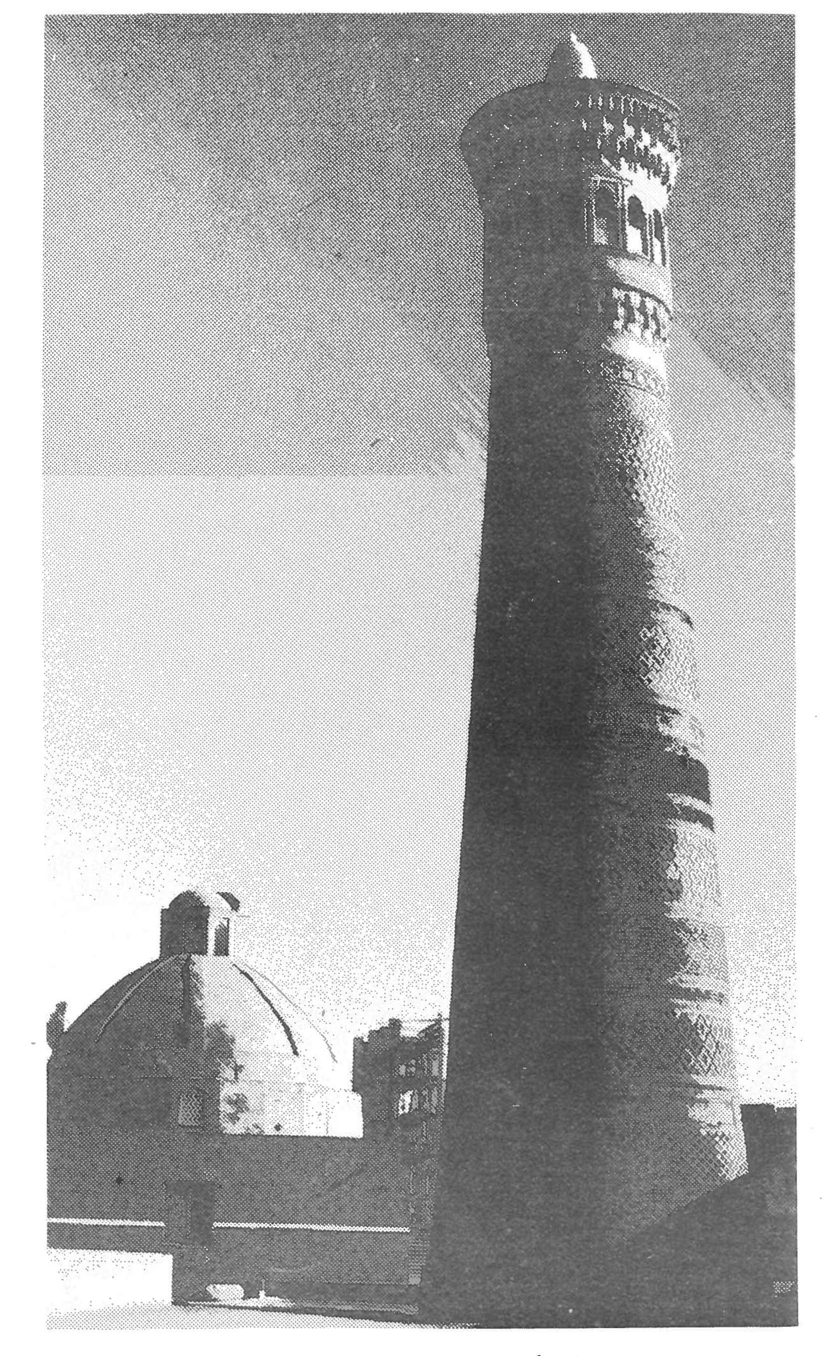
١٠٦ ــ شيراز ــ مسجد النو .



١٠٨ ــ فيرمين ــ المسجد الكبير .



١٠٩ ــ سلطانية ــ مدفن السلطان أولجايتو .



١٠٧ ــ بخارى ــ مئذنة كيلان .

الزخرفة النباتية فهي مستوحاة بوضوح من زخرفة سامراء. وتندمج الاشكال النباتية هنا وفق مبدأ النقش الخطي.

بيد أن بعض الفروق الموجودة، تدفعنا الى الاعتقاد بأن زخرفة نايين ليست اشتقاقاً لزخرفة سامراء، بل انها من توابع زخرفة أكثر قدماً قد أدت بصورة منفصلة الى وجود كل من زخرفة سامراء ونايين، وتستطيع المنشآت المكتشفة في الحيرة الواقعة على الضفة اليمنى من الفرات أن توضح هذا الأصل المشترك.

وأياً كانت طريقة الانتقال فإن التقليد الرافدي المتبع في نايين. قد انتشر فيما بعد في ايران خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. ولسوف يتبع الزخارف الجصية كتلك الموجودة في مساجد كرمان (١٠٨٤ م) واردستان وزواره (حول عام ١١٣٥ م) وفي مختلف الألواح الممثلة لاشخاص والتي وجدت في مدينة الري. كما اتبع أيضاً في النحت على الخشب.

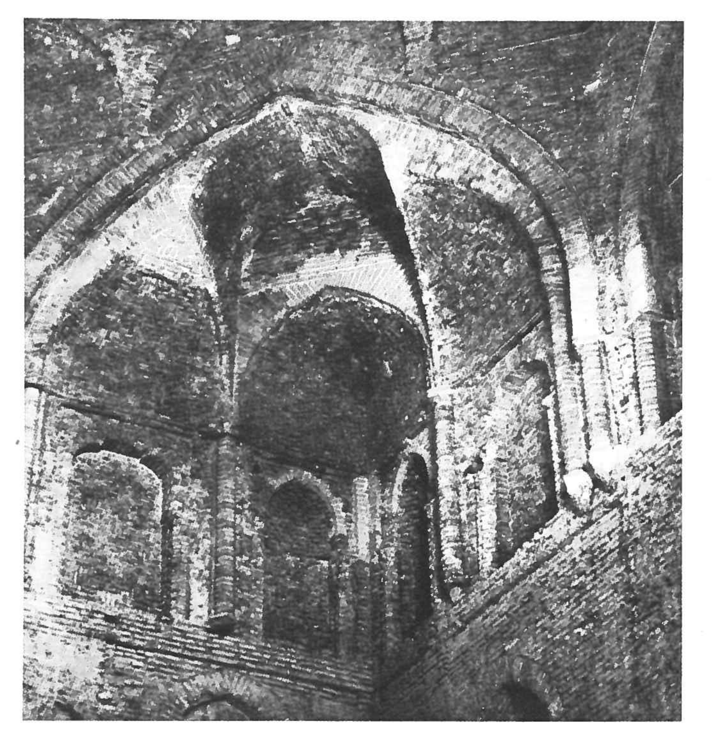
المسجد الكبير في أصفهان

ان احتلال الاتراك السلاجقة في ذلك العصر لايران قد أدى الى سيطرة طراز جديد لبناء المسجد أو لعله أدخل على المخطط القديم عناصر أدت الى تعديل نسقه كلياً. ولقد طبق هذا التطوير بصورة خاصة في المسجد الكبير بأصفهان والذي يطلق عليه اسم (مسجد الجمعة)، وهذا البناء الرائع كان يحدده بالأصل كما يبدو مستطيل طوله مائتان وخمسة وعشرون متراً وعرضه أربعة وثمانون متراً، محتوياً صحناً واسعاً مركزياً محاطاً بأجزاء مغطاة. وبجهة القبلة كان يمتد حرم قائم على عمد مؤلف من تسعة عشر ممراً (أجنحة ومعازب) باتجاه العمق، وستة ممرات باتجاه معترض. وفي الجهة المقابلة للقبلة كانت ثمة قاعة أخرى لها مماثلة في الصحن. كما كانت تحدد الجهات الجانبية للصحن ثلاثة ممرات. هكذا كان مخطط المسجد عام ١٠٣٠ م. ويبدو أنه كان مبنياً من الآجر المجفف ومغطى بالخشب. وفي عام ١٠٧٢ م كان ثمة مساحة متروكة أمام المحراب. فأقيم في هذا الجزء من

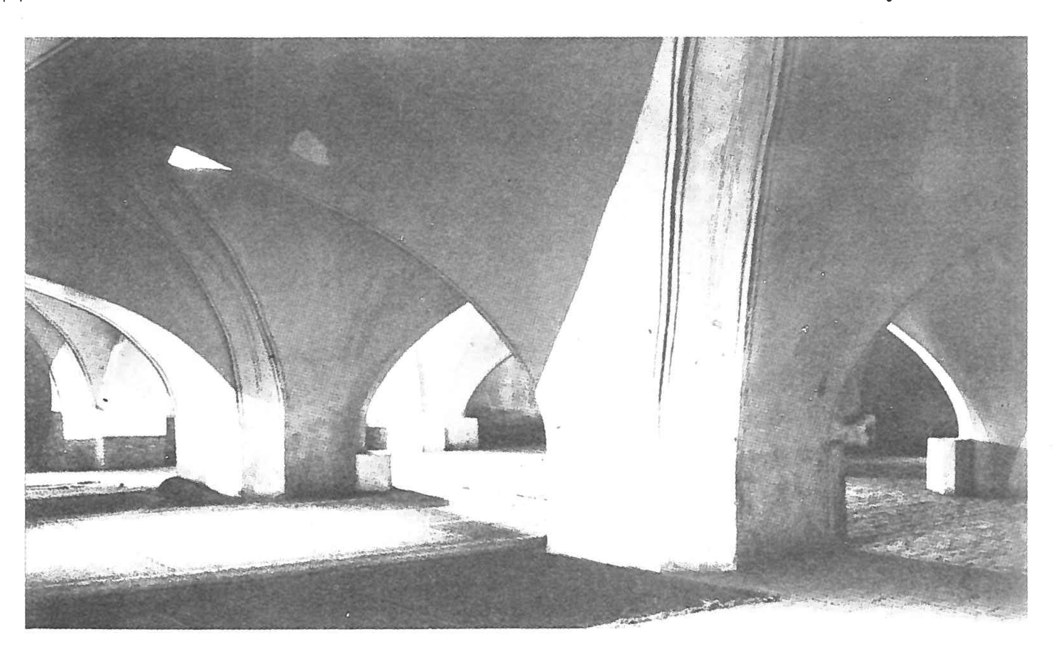
١١٠ ــ اصفهان ــ مسجد الجمعة .



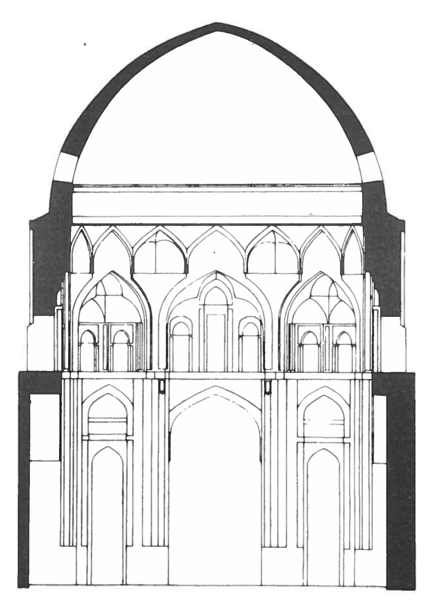
١١١ ــ اصفهان ــ مسجد الجمعة الحرم والايوان الغربي .



١١٢ ــ اصفهان ــ مسجد الجمعة ــ الحرم .



١١٣ ــ اصفهان ــ مسجد الجمعة ــ صالة الشتاء .



١١٤ ــ اصفهان ــ قبة مسجد الجمعة .

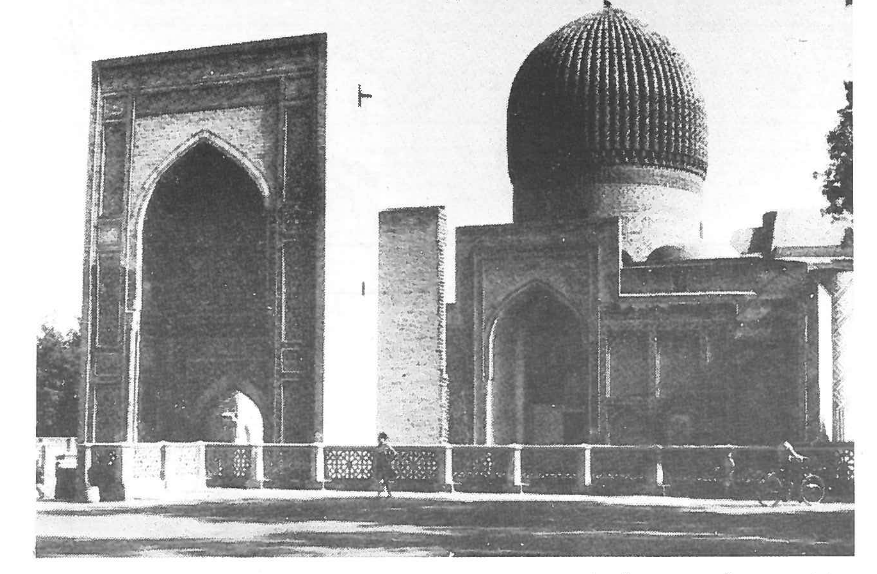
المصلى صالة ذات قبة. وهي مقصورة من نوع «الكشك». وهذه المقصورة هي مخصصة للسلطان، محددة بدعائم غليظة لا تترك منها ألا فتحات ضيقة. وثمة صالة مماثلة كانت قد بنيت أمام المسجد مشكلة بذلك الدهليز الفخم. وفي عام ١١٢١م احترق المسجد. فتهدمت الأخشاب وكذلك الدعائم المشيدة من اللبن. ثم أعيد بناؤه بالآجر المشوي. وغطيت الممرات بقباب صغيرة مرتكزة على أقواس مغلقة من الجهتين. ولكن ما حقق للمسجد السلجوقي جلال المظهر هو خاصة انشاء الأواوين الأربعة الكبيرة التي تفتح على الجهات الأربعة للصحن. وهذا المخطط المصلب المستوحى تقريباً من العمارة المدنية قد أصبح طابعاً تقليدياً في المساجد الفارسية، ولكننا نجد أفضل تطبيق له في عمارة المدارس، وهي عبارة عن معاهد دينية كانت قد ظهرت ذلك الوقت.

واذا كانت هذه المساجد هامة من حيث مخططها الجديد فهي لا تقل أهمية أيضاً اذا نظرنا اليها من خلال الانشاء، وبصورة خاصة تركيب القبوات.

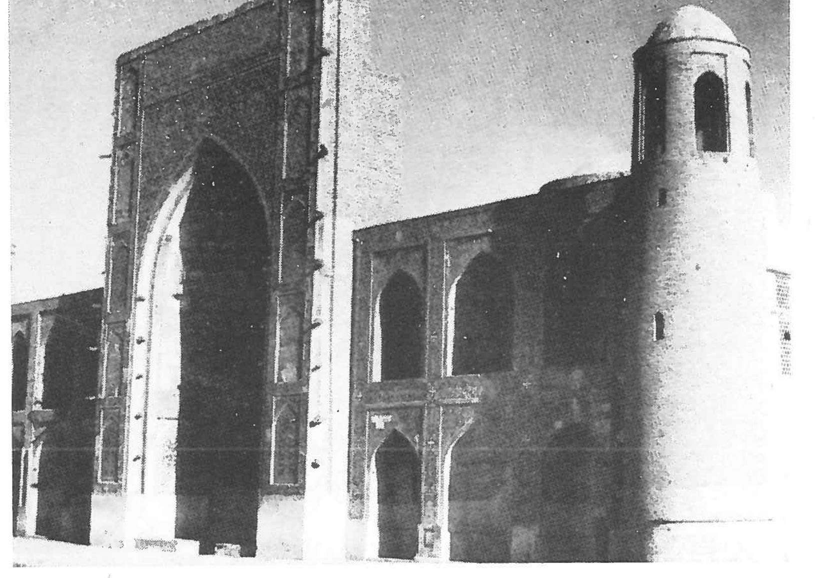
لقد استعمل الآجر لأغراض مختلفة جداً: للقبوات ذات الشكل نصف الاسطواني المرصوف صفاً واحداً. والقبوات المتصالبة والقبوات المقببة. وفي القباب القائمة على أركان بسيطة أو على أركان متوضعة فوق بعضها لتسهيل الانتقال من مخطط مربع الى مخطط مثمن. ثم الى مخطط ذي ستة عشر ضلعاً، أركان مكونة من التحام السطوح المقعرة التي ستولد المقرنص. ويضم المسجد الكبير في أصفهان قباباً تقوم على الأقواس الآجرية المتصالبة. ولسوف نتبين في اسبانيا ابتداء من القرن العاشر استعمال هذا النوع من القباب المعرقة التي يبدو بوضوح ان موطنها الأصلي فارس.

المدافن السلجوقية في ايران

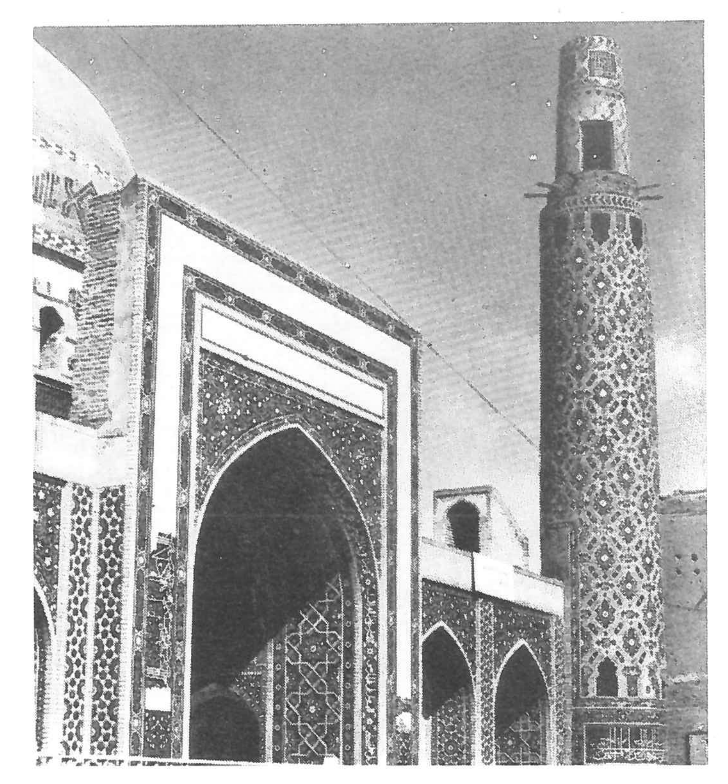
إن القبةالتي تلعب دوراً هاماً في العمارة الدينية منذ السلاجقة،والتي تفسح المجال لابتكارات مختلفة في العمارة، هي العنصر الأساسي في عمارة المدافن. وتتألف أقدم المدافن الايرانية من قاعات ذات قبة تشغل بناء مربعاً في كل واجهة منه باب. وهذا الشكل الرباعي للبناء يذكرنا بوقت واحد بالجواسق الفارسية القديمة التي ما زالت مستعملة عند



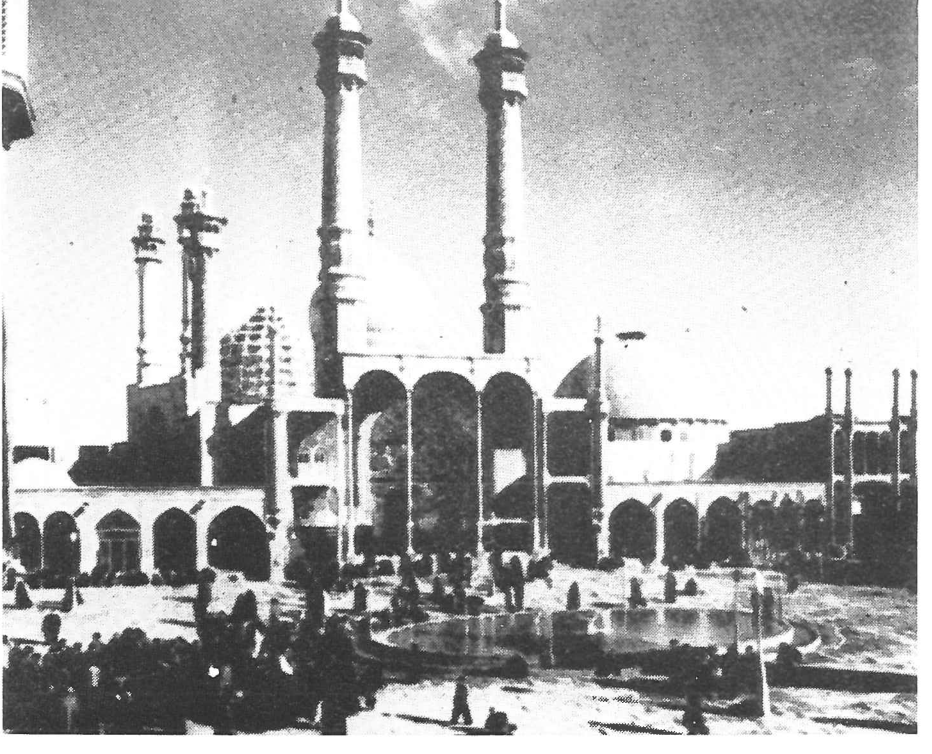
١١٥ ــ سمرقند ــ مدفن تيمور .



١١٦ ــ بخارى ــ مسجد كيلان .



١١٧ ــ مشهد ــ مسجد الشاه .



١١٨ ــ قم ــ مشهد فاطمة .



١١٩ ــ بخارى ــ مدفن السامانيين .



١٢٠ ــ سمرقند ــ جامع بيبي هانم .

العبريين وببعض القبور السورية (الكليبة) من العصر المسيحي والتي انتشرت فيما بعد في الشرق والغرب واستمرت كطراز مخصص للمدفن الاسلامي (التربة أو القبة).

إن أول مدفن عرف في البلاد الايرانية كان في بخارى، وهو **مدفن اسماعيل** مؤسس الدولة السامانية الذي مات عام ٩٠٧م. وتزين كتلة هذا المدفن الضخمة بنقوش نافرة رائعة من الآجر. ويقتضي أن نشير أيضاً الى مدفن آخر أقيم في يزد ويرجع الى عام ١٠٣٧م أي قبل اثني عشر عاماً تقريباً من ظهور الاتراك السلاجقة، وفيه نرى أركان الزاوية مغطاة بتجاويف صغيرة أو جيوب مقعرة مركبة على بعضها، مما يشبه المقرنصات.

ان السعي لانشاء قباب واسعة تستطيع مقاومة الحركات الزلزالية، وحيث يجد الآجر فيها استعماله المعقول قد أدى خلال هذه الفترة الخصبة الى حلول معمارية جريئة وذات اتقان فريد. تلك هي الطرق المعمارية المستعملة في مرو في مدفن الأمير سنجر آخر السلاجقة الكبار، كما ظهرت من خلال التخريبات السطحية، فالقبة التي تزينها من الداخل حزم من العروق النافرة المتشابكة، تتألف من عدة تروس، تفصلها قوائم وأقواس تحيط بحجرات فارغة تزيد من رشاقة البناء وتحول دون تشويهه.

المساجد المغولية في ايران والمدافن

ينتهي احتلال الاتراك لبلاد فارس في بداية القرن الثالث عشر وذلك عند ظهور المغول. فلقد استطاعت جيوش جنكيز خان ان تطرد سلالات الاتابكة الصغيرة، وفي أيام التيموريين من خلفاء تيمورلنك. فإن العصر المغولي لم يسجل انقطاعاً عن الماضي ولم يكن عصراً ميتاً بالنسبة للفن الفارسي. فلقد مثل الفاتحون وهم بالأصل بداة قريبون من الصينيين دور المتحمسين للاسلام الصحيح وجعلوا من أنفسهم رعاة العلماء والفنانين، وأصبحت مدن تبريز وسلطانية ومراغة الواقعة في مقاطعة اذربيجان نفسها في الجنوب الغربي من بحر قزوين، ملتقى الشعراء الفرس في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وشهدت مقام

العمارات الآجرية التي تدل الآن رغم انهدامها الشديد، على بهاء ورفعة ذوق البناة المغول. وكانت أغلب هذه العمارات عبارة عن قبور ملكية.

جامع جوهر شاد في مشهد

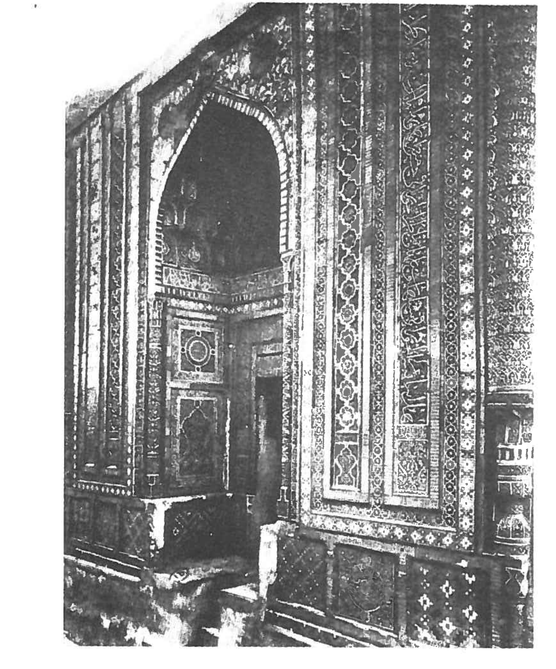
وأصبحت مدينة مشهد في خراسان المدينة المقدسة في ايران، يحج اليها المسلمون من المذهب الشيعي الذي يدين به الفرس.

وهذا مايفسر العناية التي خص بها بناء جامع جوهر شاد الذي أنشأته عام ١٤١٨ احدى الأميرات التيموريات. ويغطى البناء بمجموعه رقعة مربعة تقريباً من الأرض، طول كل ضلع فيها تسعون متراً. ويشغل الصحن فيه سطحاً مربعاً أيضاً، يبلغ ضلعه حوالي خمسين متراً، وهو محاط بأروقة ذات طابقين تعترضها أربعة أواوين.

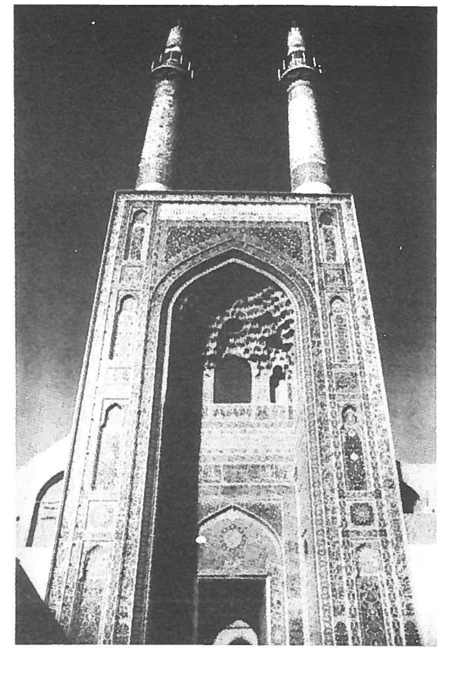
والايوان القبلي ذو الفتحة الكبيرة والذي تنهض على طرفيه مئذنتان اسطوانيتان، يشكل واجهة الصالة التي تنفتح حتى المحراب والتي تحمل في مركزها قبة بصلية كبيرة. وتحيط بهذا المكان المقدس جدران منيعة وتفصله أجنحة تمتد من طرف الى آخر.

المسجد الكبير في يزد

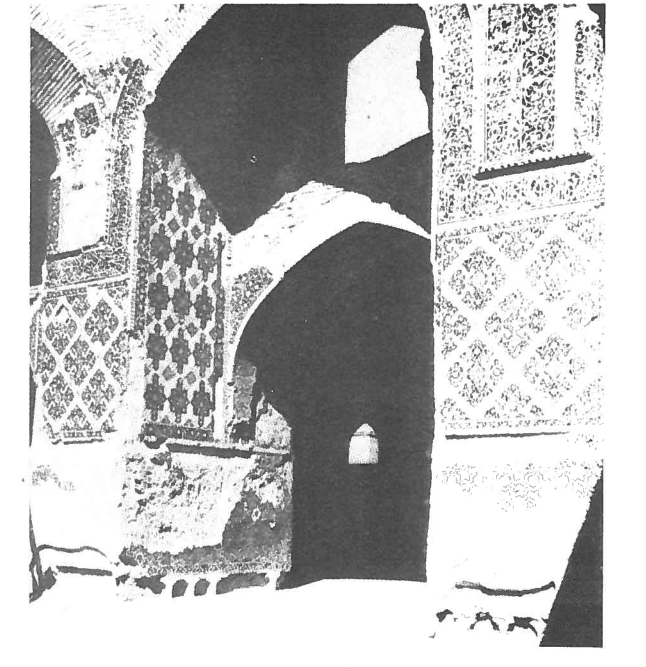
شيد المسجد الكبير في يزد عام ١٣٧٥ وانهي عام ١٤٤٢ ثم أصلح عدة مرات وهو يشمل الصحن المألوف المحاط بأروقة وأواوين، ويؤدي الايوان الجبهي عن طريق فتحة عرضية وقليلة الارتفاع الى قاعة الحرم، وهذه القاعة مغطاة بقبة ذات شكل مفلطح والى يمين ويسار هذا القسم المركزي المؤلف من الايوان وقاعة القبة، توجد أجنحة المصلى المغطاة بقبوات نصف اسطوانية، متجهة بصورة عرضانية. وفوق هذه القبوات تنتصب قباب فانوسية صغيرة تفيد في إنارة الصالة بوفرة.



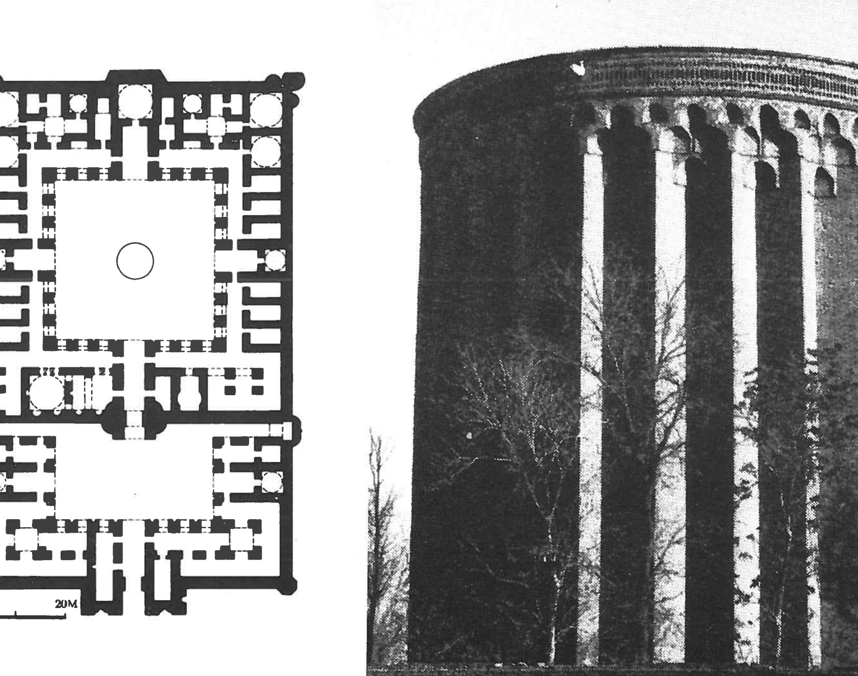
١٢١ ــ سمرقند ــ شاه زنده .



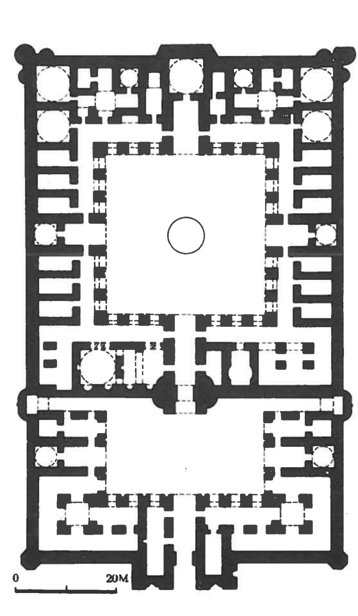
١٢٢ ــ يزد ــ مسجد الجمعة .



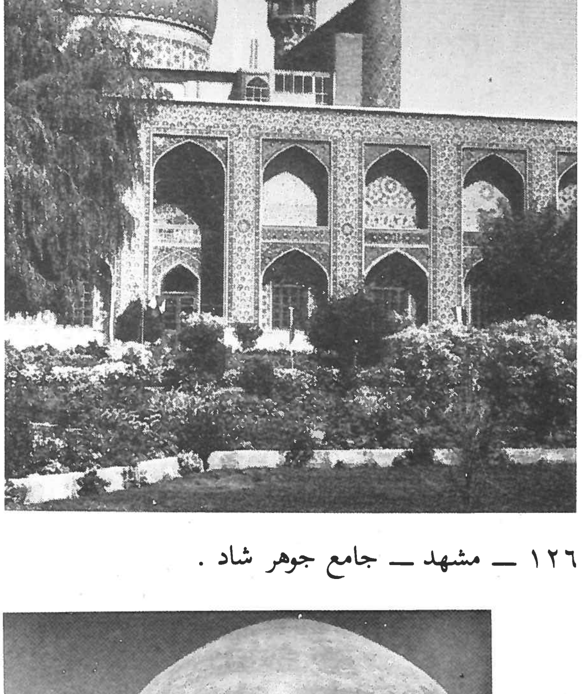
١٢٣ ــ تبريز ــ مسجد كابود .



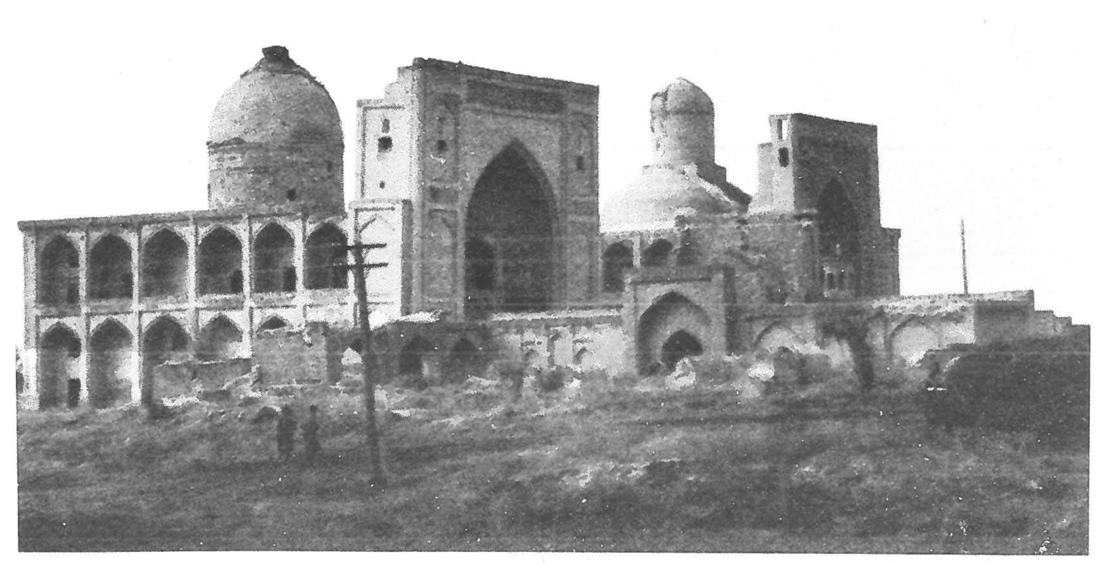
١٢٤ ــ ري ــ برج ظغرل بك .



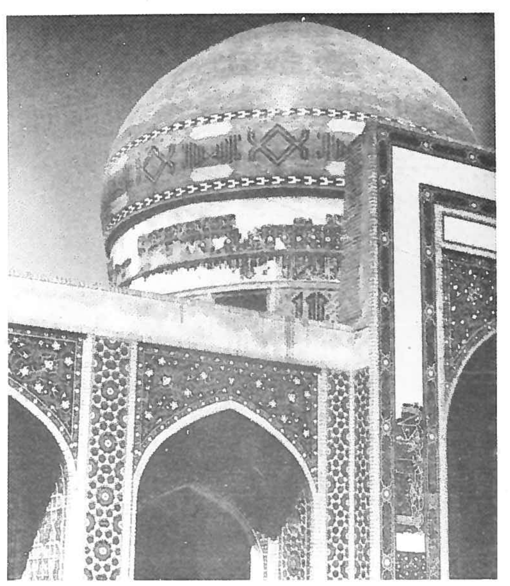
١٢٥ ــ مشهد ــ رباط الصراف ــ مخطط .



١٢٦ ــ مشهد ــ جامع جوهر شاد .



١٢٧ ــ بخاري ــ جهار بكر .



١٢٨ ــ مشهد ــ مسجد الشاه ــ القبة .

المسجد الأزرق في تبريز

وفي المسجد الأزرق في تبريز جنوبي غرب قزوين نجد طرازاً معمارياً دينياً مختلفاً عن غيره، وتحدد كتابته تاريخ هذا المسجد عام ١٤٦٨، وعلى الرغم من تهدمه، فإن اسمه الحديث يرجع الى الكسوة الخزفية الرائعة التي يحتفظ بها، وواجهته التي يبلغ عرضها اثنين وخمسين متراً يحدها برجان مستديران كانا يحملان مئذنتين عاليتين. وعن طريق البوابة ذات المقرنصات القائمة في الوسط، ننفذ الى الداخل الذي لا يحوي صحناً، بل صالة مربعة طول ضلعها ستة عشر متراً كانت بالاصل مغطاة بقبة كبيرة، وهذه الصالة محاطة بأروقة ثلاثة كانت تغطيها قباب صغيرة. وثمة أربعة فتحات عريضة تصل الصالة المركزية بالرواق الأمامي وبالرواقين الجانبيين، كما تصلها من الناحية المقابلة للمدخل بحجرة صغيرة مهدمة الآن، وكانت هي ذاتها مغطاة بقبة ومجهزة بمحراب.

وليس مسجد تبريز غريباً تماماً عن التقليد الايراني رغم ان الصحن، وهو العنصر الأساسي، لا وجود له هنا. فلقد اقتبست الصالة الكبرى ذات القبة كما يبدو من طراز الصحن، فالأروقة تؤطرها، والفتحات الموجودة في الأطراف تقوم فيها بدور الأواوين، ويذكرنا المسجد أيضاً بمدفن سلطانية، حيث نجد حجرة صغيرة ذات محراب تتصل من الخلف بالصالة الرئيسية. على أن هذا الترتيب الذي يشبه من بعض النواحي بناءً مدفنياً، لا يتلاءم كثيراً مع متطلبات الصلاة الاسلامية. ويمكننا أن نفترض وجود قرابة بينه وبين العمارة البيزنطية، ولعل ما يوجد قرب تبريز من ممتلكات الأباطرة البيزنطيين يفسر هذا التشابه الذي كان في ذلك الوقت يتضح في المساجد العثمانية الأولى، كما سنرى.

مدفن الجايتو في سلطانية ومدفن طوس

إن أجمل المدافن المغولية يوجد في «سلطانية»، ولقد بني عام ١٣٠٩ لكي يضم رفاة الأمير المغولي الجايتو، وهو بناء آجري برمته مؤلف من حجرة للدفن مغطاة بقبة، وكان

المدفن مرفقاً بمصلى صغير بني على الأرجح في وقت متأخر. ويبلغ عرض الحجرة ذات القبة أربعة وعشرين متراً وأربعين سنتيماً وهي ذات مخطط ثماني تحيط بها أربعة أكتاف غليظة، وتبدو بمجموعها من الخارج وكأنها مربع ذو زوايا نجمية تزينها أقسام غائرة ذات طيقان زخرفية. وفوق هذا رواق ثماني الفتحة كانت بوارزه أبراجاً لا وجود لها الآن. وثمة مسلات اسطوانية على زوايا الرواق الثمانية وشكل القبة.، وفي الوسط ترتفع القبة وهي ذات مقطع كالقوس المنكسرة.

وحسب الأصول المعمارية التي أمكن التعرف عليها من دراسة قبر السلطان السلجوقي سنجار، فإن هذه القبة مؤلفة لترسين مندمجين بينهما فراغ لأقواس خفيفة، وظاهر القبة مغطى كله بالخزف الأزرق الفيروزي. ورغم الدمار الشديد يعتبر هذا المدفن الذي بناه ملك مغولي، بنسبه الجزئية، وبرشاقة هيكلية. وببريق تزييناته الخزفية من أنجح ما أبدعته العبقرية الايرانية.

وتحتفظ مدينة طوس القديمة في خراسان بمدفن كبير آخر، يعتبر خطأ في تلك البلاد قبر الخليفة هارون الرشيد، ولكن بناءه على ما يبدو كان معاصراً لمدفن سلطانية، ففيه خصائص تقربه وضوح من هذا المبنى الأخير، فالقاعدة مزينة بفجوات، كما تعلو الأركان أبراج، أما الصالة المركزية فهي هنا مربعة المخطط ومغطاة بقبة ذات تروس متداخلة.

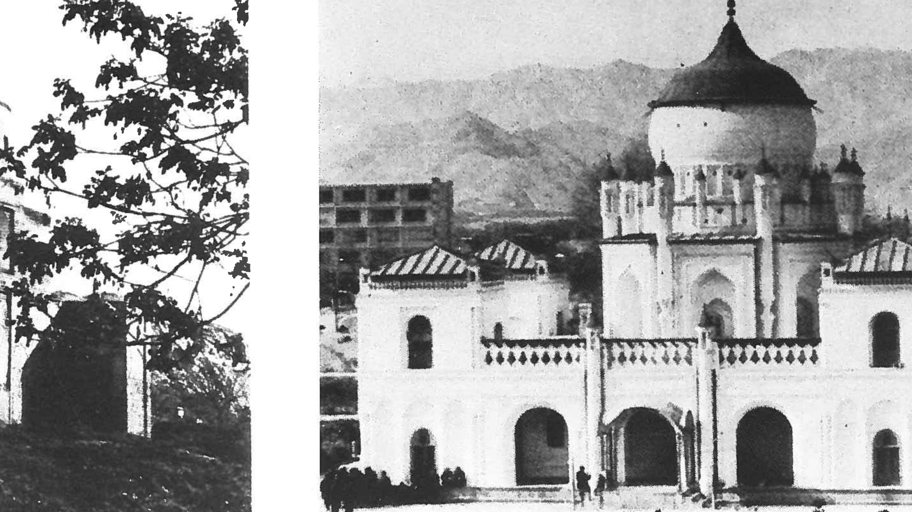
مدفن غور في سمرقند

علينا أن نوغل أكثر نحو الشرق وأن نتقدم قرنا من الزمان، كي نصادف أشهر وأروع مدفن أقيم في ذلك العصر وهو مدفن غور أمير سمرقند، الذي أقيم عام ١٤٠٥ لكي يضم رفاة تيمورلنك وهو مؤلف من ايوان بمثابة بوابة ينفتح على ساحة مزروعة بأشجار تتقدم القبر الذي كان يؤدي اليه ايوان ثان. وفوق قاعدة مثمنة تقوم كتلة اسطوانية فوقها قبة مفصصة منتفخة قليلاً مكسوة كلها بالخزف الأزرق والذهبي. وفي داخل المدفن حفر ديماس مربع تحت الأرض، تمتد من أطرافه الأربعة زوائد مستطيلة، ويقع فوقها الغرفة الرئيسية

وهي أيضاً ذات مخطط مصلب. وتغطي هذه الصالة قبة تقوم على أركان لا تتجاوز إلا قليلاً المستوى الأعلى للكتلة الاسطوانية، وتنهض القبة الخارجية على ارتفاع عشرة أمتار فوق ذروة القبة الداخلية، والفراغ الحاصل بين القبتين مقسم بواسطة حواجز ودعائم خشبية تحول دون تفكك هذه القمة التزيينية.

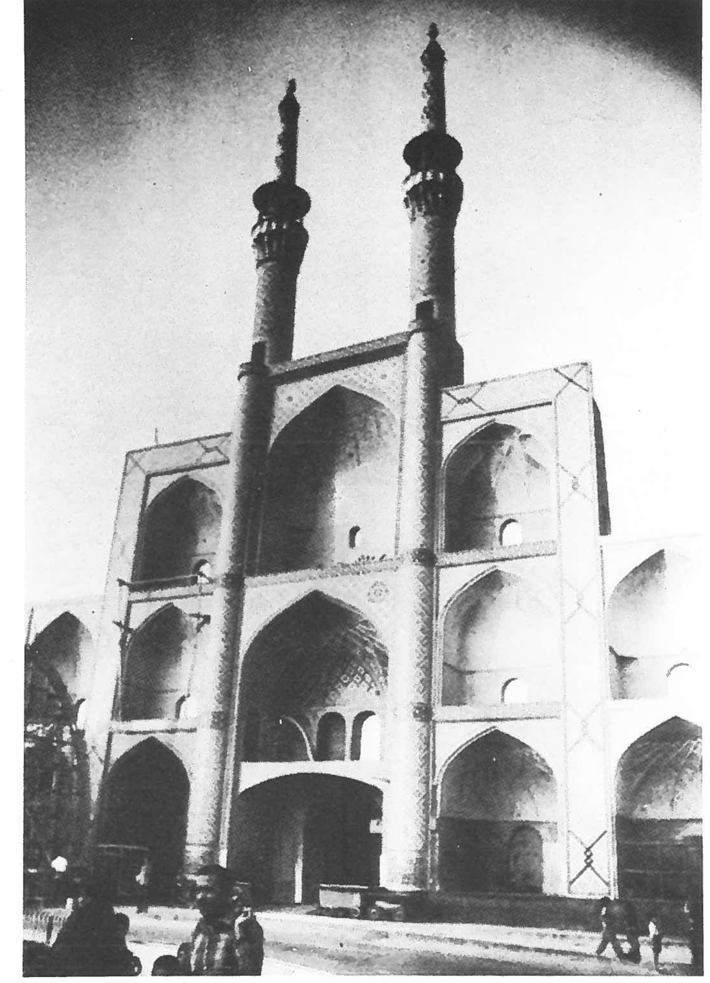
وتوجد عناصر هذه العمارة المدفنية بنفس الوقت في العمارة الدينية، كما ستبين لنا دراسة موجزة لأشهر المساجد النموذجية التي نجت من الدمار الكامل. نذكر منها **المسجد الكبير في فيرامين** الواقعة في جنوب طهران والذي شيده الملك المغولي ابو سعيد عام ١٣٢٢. وثمة بوابة ايوان تؤدي الى الصحن، وهذا الصحن محاط بأقواس الأروقة الأربعة وفي وسط كل منها ايوان. والايوان القبلي أكثر ارتفاعاً من الجانبين وهو يشكل المدخل الفخم للحرم. والحرم مؤلف من قاعة واسعة ذات قبة تكتنفها أروقة مغطاة بقبوات نصف اسطوانية، وهذه الأروقة تمد أروقة الصحن الجانبية حتى تصل الجدار القبلي.

وترتكز القبة الكبرى على عنق مربع بواسطة أركان ذات نخاريب متطابقة فوق بعضها. وثمة عقود من النخاريب وهي النموذج التقليدي للمقرنصات الايرانية تزين بنفس الوقت أعالي الأواوين، وشكل الأقواس الجانبي هو المنكسر أو الزورقي الذي يميز العمارة الفارسية.

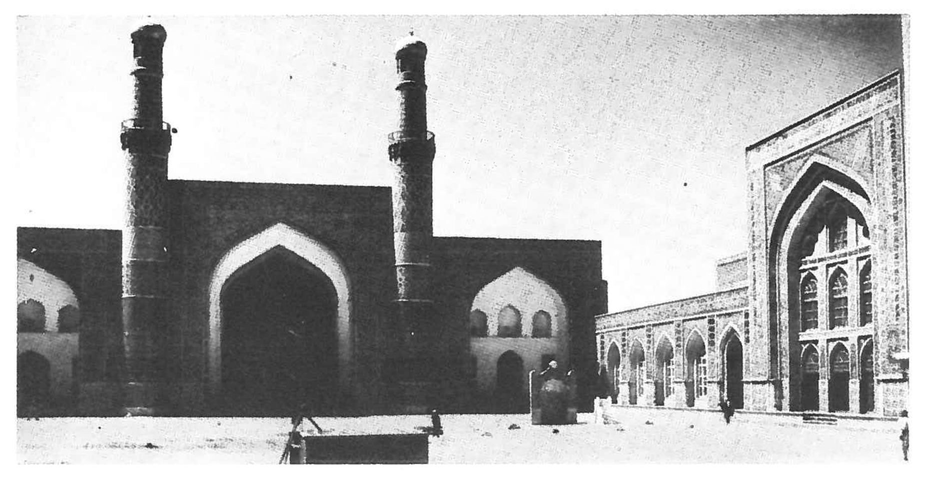



١٢٩ ـ كابول ـ مسجد شاه جيهان .

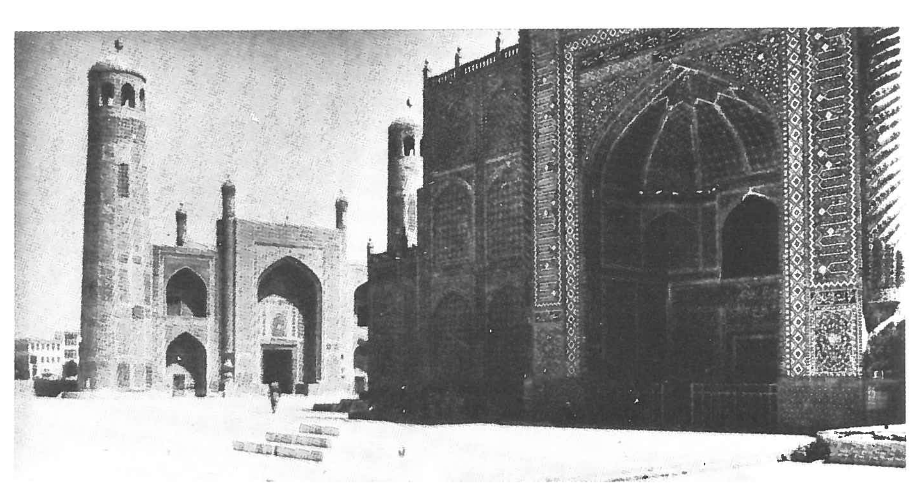
١٣٠ ـ سمرقند ـ مدفن شاه زنده .



١٣١ ـ يزد ـ مدفن الامير جارمق .



١٣٢ ـ هراة ـ مسجد الجمعة .



١٣٣ ـ هراة ـ المدرسة المدفن ـ جوهر شاه .

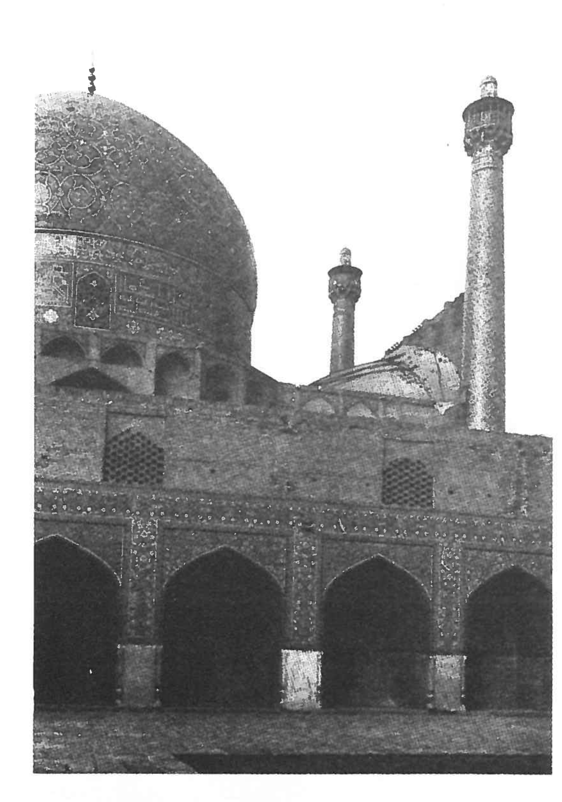


١٣٤ ـ سمرقند ـ مجموعة مدفن شاه زندة .

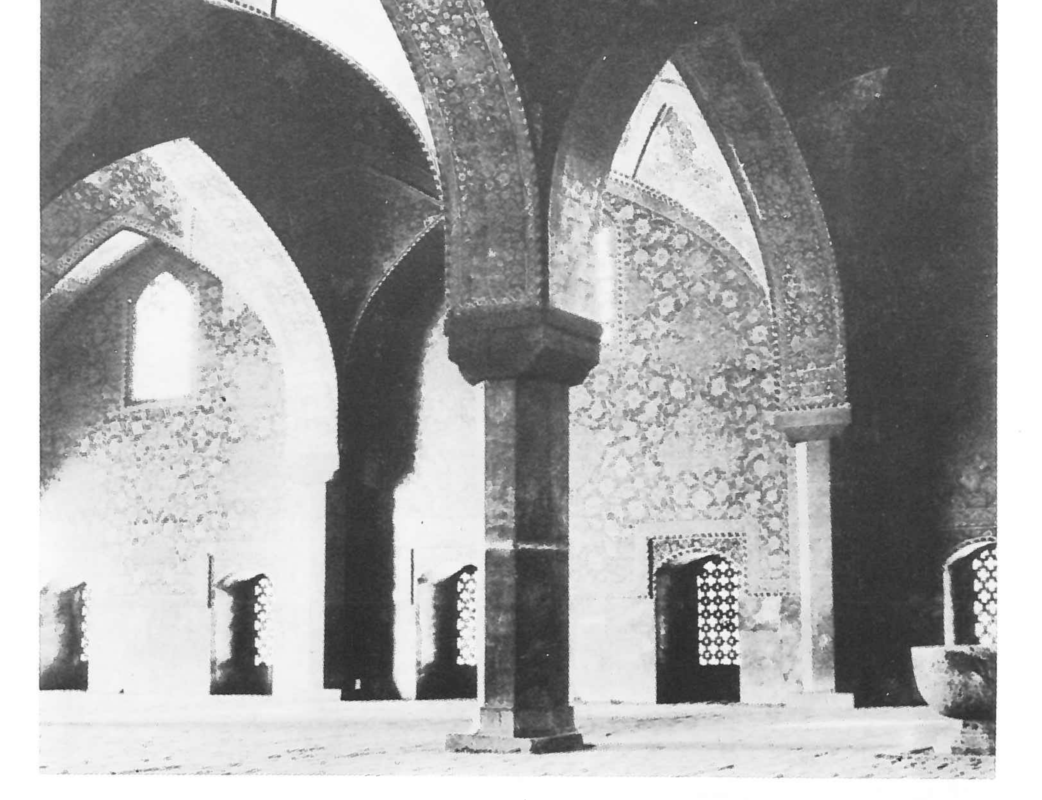
العمارة الصفوية ومسجد الشاه في إيران

أدى حلول الصفويين محل المغول التيموريين الى انبعاث مزدوج في حياة فارس. فلقد عادت البلاد الى حكام من أصل ايراني كما انقطعت عن المذهب السني لكي تتبع المذهب الشيعي الذي ترسخ كمذهب قومي. والواقع لئن أدرك الفن الفارسي العصر الذهبي تحت حكم الاسرة الجديدة فإن ذلك يبدو في ازدهار الفنون التطبيقية أكثر منه في تجديد العمارة. فالمسجد الكبير في صاوه الذي يبدو أكثر المنشآت أهمية في النصف الأول من القرن السادس عشر، بصحنه ذي الاواوين الفخمة وحرمه ذي القبة وقبواته المزينة بالمقرنصات، لم يقدم لنا شيئاً لم نعهده سابقاً. كذلك فإن المدافن التي أقيمت بنفس الوقت في أصفهان وسلطانية وشيراز ونيسابور لم تعدل الاشكال التقليدية إلا في بعض التفاصيل. وجميع هذه المنشآت المبينة بصورة خفيفة قد تهدمت كثيراً بتأثير الهزات الأرضية. ولم يكن تاريخ الفن المعماري ذا شأن يذكر إلا خلال فترة قصيرة من عصر الصوفيين إبان حكم الشاه عباس.

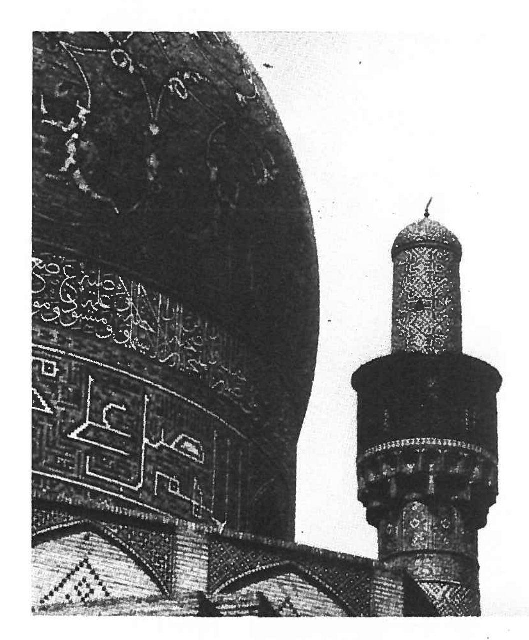
إن عمل هذا الحاكم الذي استمر حكمه من عام (١٥٧٨ ــ ١٦٢٨) تركز في عاصمته اصفهان وهو عمل رجل عمراني ابتدىء بإنشاء مسجد الشاه عام ١٦١٢ واستمر ثمانية عشر عاماً، وكانت الواجهة التي تكمل زخرفة الساحة قد انجزت في البداية. على أن ربط مسجد يتجه تعبدياً نحو الكعبة أي من الشمال الشرقي الى الجنوب الغربي بمجموعة معمارية متجهة من الشمال الى الجنوب قد خلق مشكلة فاستطاع المعمار أن يوجد حلاً لها بطريقة تتصف بغاية الجرأة ومنتهى المنطق.



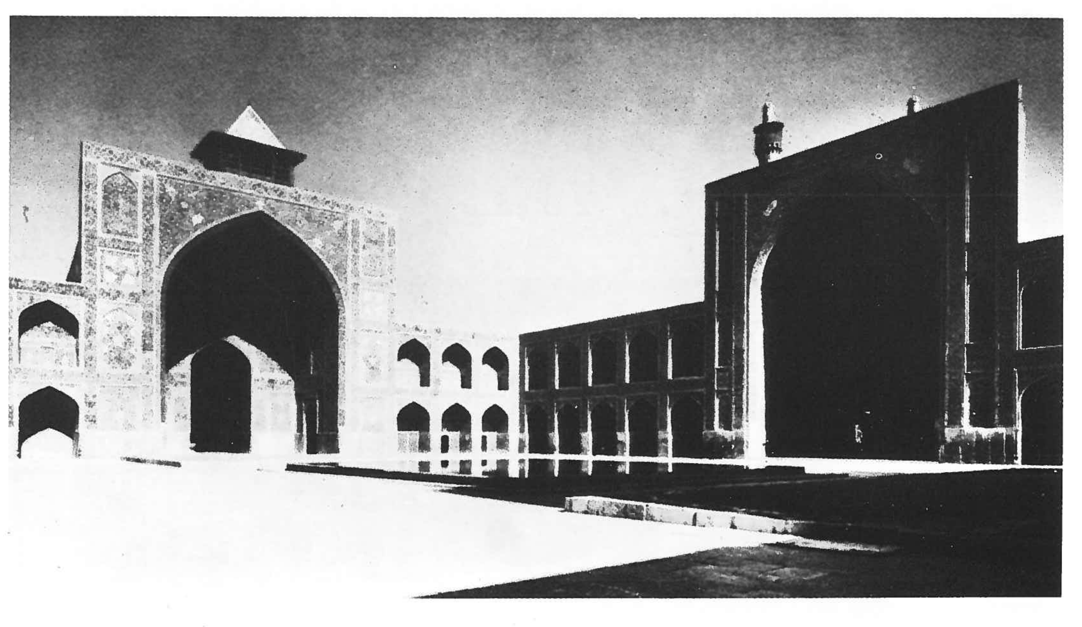
١٣٥ ــ اصفهان ــ مسجد الشاه .



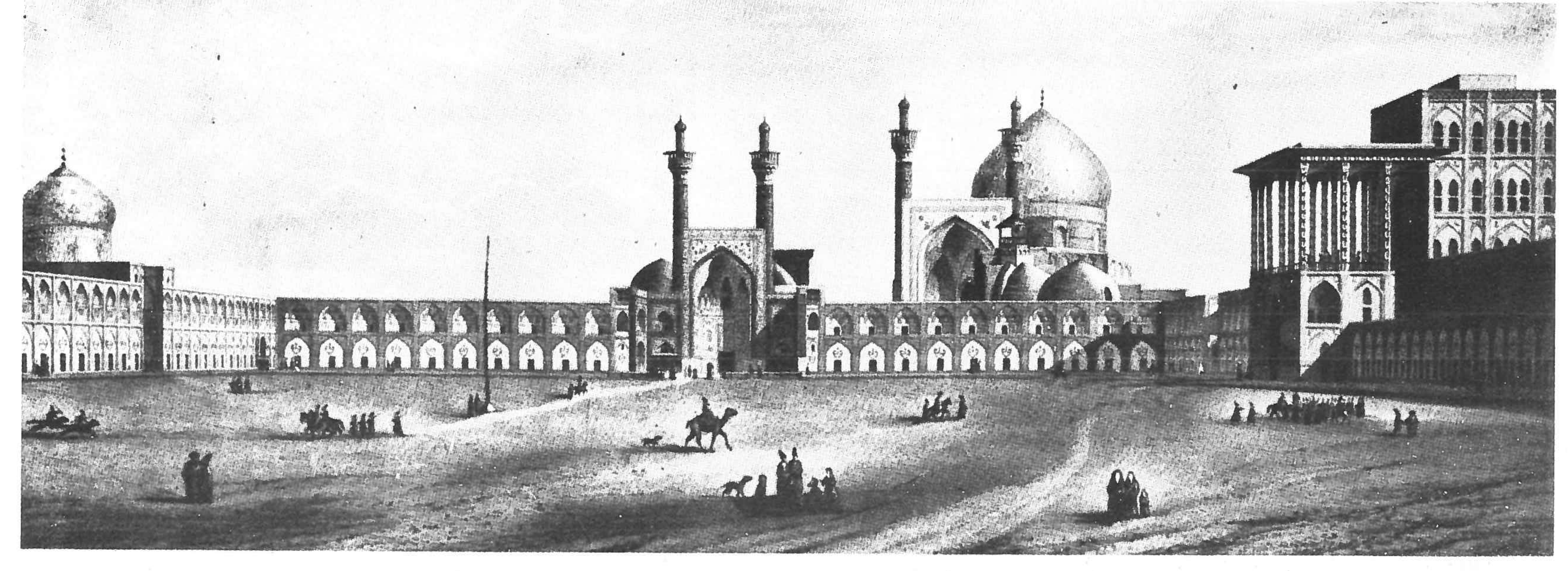
١٣٦ ــ اصفهان ــ مسجد الشاه ــ العمارة الداخلية .



١٣٧ ــ اصفهان ــ مدرسة مادر شاه .



١٣٨ ــ اصفهان ــ مسجد الشاه ــ الصحن والايوان الغربي والشمالي .



١٣٩ ــ اصفهان ــ الساحة الملكية ومسجد الشاه .

وتقوم البوابة التي تشغل مركز حنية ذات قوس منكسر وعلى جانبيها منارتان ضمن ايوان مشرف على الصحن، ولقد تم تغيير محور المسجد في هذا الايوان المتقدم. ويشكل صدر هذا الايوان زاوية انفتاحها خمسة واربعون درجة. وتقوم ثلاثة أواوين اخرى على الطرفين وفي صدر الصحن تتقدم قاعات ذات قباب. والقاعة القبلية الأكثر اتساعاً والايوان الأساسي الذي يسبق هذه القاعة على جانبيها أربعة أجنحة مسقوفة بمجموعة من القباب الصغيرة. ونستطيع ان نتعرف هنا على الترتيب المتبع في المساجد الفارسية منذ العصر السلجوقي، ونجد نموذجاً عنه مسجد الجمعة في أصفهان. غير أن طابعها جديداً ظهر هنا قد عدل هذا الشكل المحلي. ففي طرفي الحرم صحنان.

ومهما يكن أمر مظهر المنشآت الدينية الصفوية الأخرى ومهما تكن روعة الزخرفة الخزفية لديهم فإنها لم تقدم تجديداً للشكل المدروس سابقاً. أما المدرسة الشهيرة (مادر شاه) التي أنشأتها عام ١٧٠٦ والدة أحد السلاطين والتي أضيف لها خان فضاعف من مساحتها فتتألف من الصحن المركزي المألوف وهو واسع وفيه أربعة أواوين، ومن الحرم المغطى بقبة كبيرة بصلية الشكل.

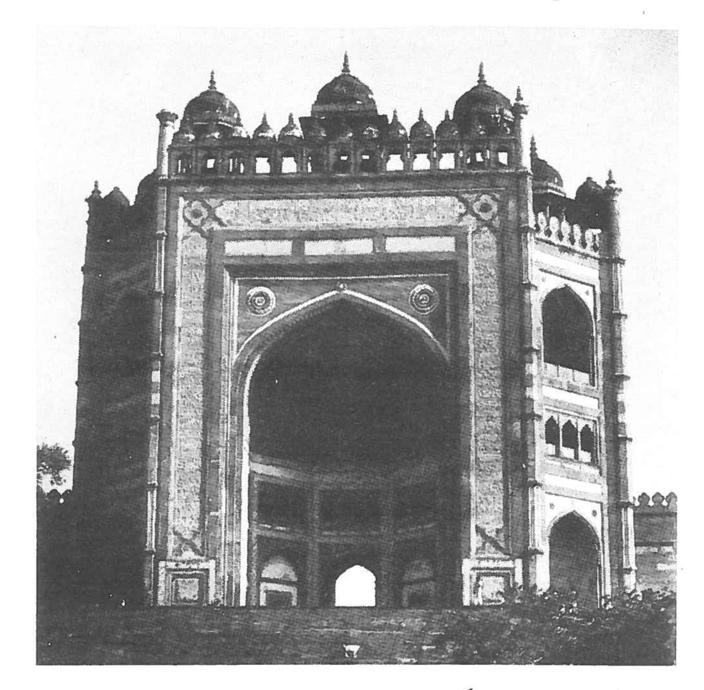
المساجد الإسلاميّة في الهند

ابتدأ ضم الهند الى العالم الاسلامي منذ عهد الأمويين عام ٧١٢ وامتد بصورة واسعة في بداية القرن الحادي عشر على يد الاتراك الغزنويين ، ثم استمر في نهاية القرن الثاني عشر بواسطة الغوريين وهم أمراء ايرانيون من افغانستان . وفي بداية القرن الثالث عشر كان نصف شبه الجزيرة الهندية الكبيرة خاضعاً الى حكام مسلمين . وفي هذا العصر الأخير شيدت أولى المنشآت الهامة التي سنتحدث عنها ولكن رغم أن المنشآت التي أقامها الأمراء (امراء دلهي) من الحكام الغوريين مخصصة للعبادة الاسلامية أو لاقامة السلاطين ، فانها لا تنتسب الى الفن الاسلامي انها تماماً عمارات هندوكية ومثالها مسجد الكتب في دلهي (القرن الثالث عشر) . أما مئذنة هذا المسجد الشهيرة (كتب منارة) التي يبلغ طولها حالياً — رغم أنها غير متوجة — ثلاثة وسبعين متراً ، فقد زين بدنها بمقولبات شاقولية ، وفيها خمسة طبقات من الشرفات ، وهي بذلك مستوحاة من الأعمدة الهندية الغانجية . والواجهات وحدها بأقواسها الزورقية الشكل تضفي على المظهر الخارجي طابعاً فارسياً .

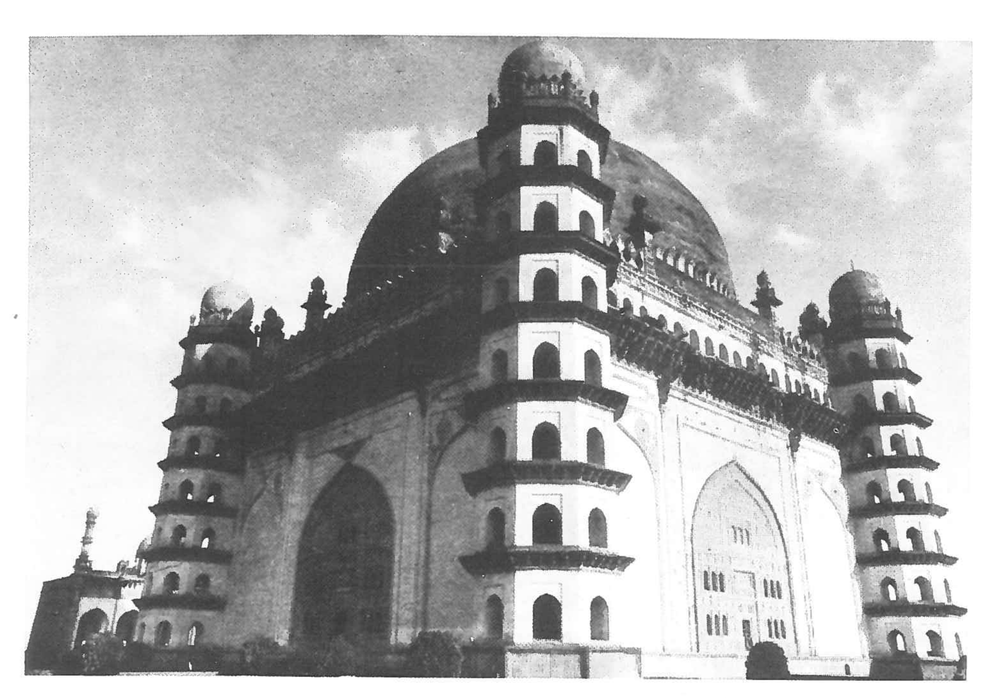
ورغم العناصر الاسلامية في نحت الزخارف ، يمثل قبر السلطان التميش ، الملحق بمسجد دلهي نفسه ، الترف المفرط الذي يتميز به الفن الهندوكي .

ويترسخ الحكم الفارسي على يد (بابر) أحد أعقاب تيمورلنك الذي احتل الهند عام ١٥٢٦ وأسس فيها حكم السلالة المغولية . ولقد بقي الى يومنا هذا القليل من المنشآت المؤرخة بدقة والتي ترجع الى عهد هذا البناء النشيط ، أو الى عهد ابنه (همايون) ولا نجد منشآت مازالت ماثلة الا اعتباراً من زمن حفيد الأمبراطور (أكبر) حيث امتد سلطانه

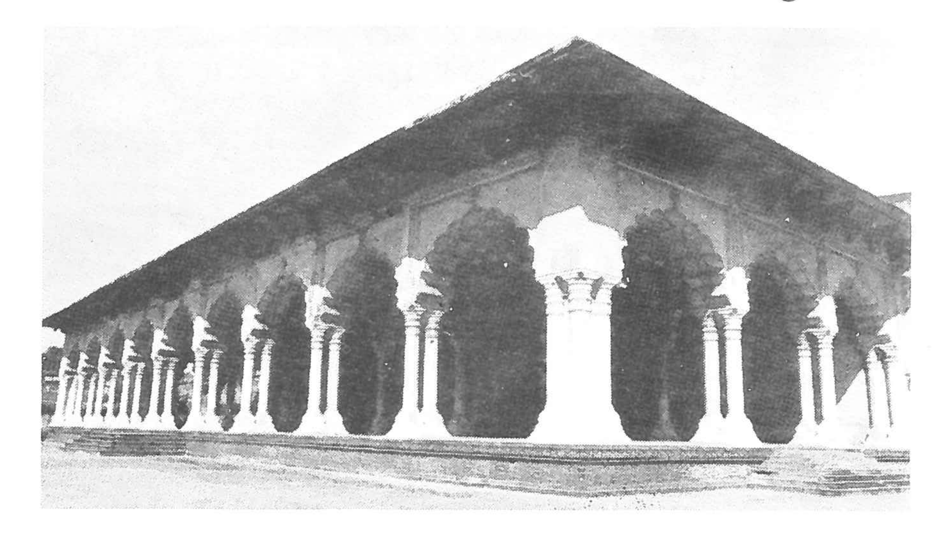
١٤٠ ـــ دلهي ـــ مدفن همايون .



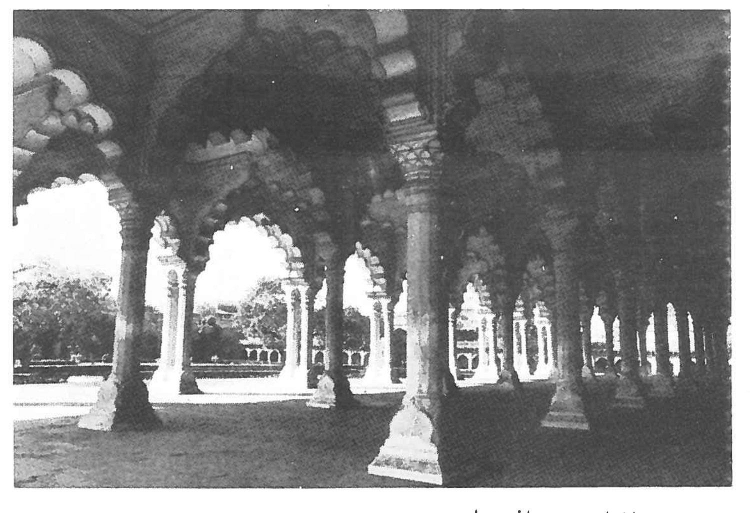
١٤١ ـــ فتح بور سكري ـــ دار وازه .



١٤٢ ـــ بيجابور ـــ غول غونباد .



١٤٣ ـــ اغرا ـــ ديواني عام .



١٤٤ ـــ اغرا ـــ ديواني عام .

القوي خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر بأكمله أي من عام (١٥٥٦ ــ ١٦٠٥) ولقد جعل عاصمته في اغرا، أو في فتح بورسكري التي تبعد عن أغرا سبعة وثلاثين كيلو متراً، وأقام زمناً طويلاً في الله آباد. أما اغرا ولاهور فلقد توسعتا وتجملتا في زمن (جهانغيز) ابن أكبر (١٦٠٥ ــ ١٦٢٧) ثم اضفى (شاه جيهان ابن جيهانغير) (١٦٢٧ ــ ١٦٦٦) على مدينة اغرا بدوره، أروع حللها وذلك ببنائه قبر زوجته التي كان يهيم بها، وفي عهد اورنجزيب (١٦٦٨ ــ ١٧٠٧) أقيمت آخر المنشآت التي قدمتها الهند الاسلامية في عهد المغول الكبار العظام.

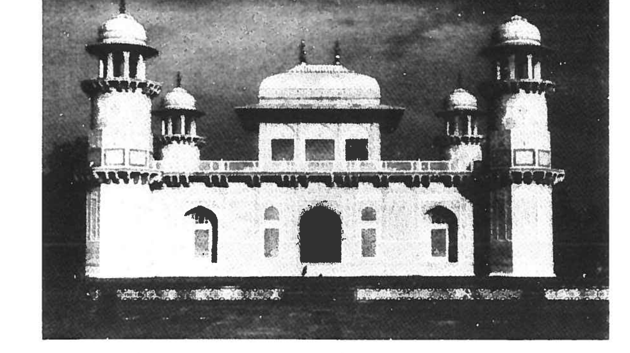
منشآت السلطان أكبر

كانت شخصية (أكبر) هي المسيطرة في تاريخ هذه المجموعة من الملوك، وحددت سياسته شخصية منشآتهم. وعلى الرغم من تشبعه بالتقاليد الفارسية والاسلامية، تتسم المنشآت التي أقامها هو أو التي أقامها أعقابه بالطابع التوفيقي. ويقتضي على أية حال التمييز بين أنواع العمارات والانتباه دون شك الى الاتجاهات الخاصة بالأمراء وبالمعماريين الذي استخدموهم.

ونرى أن قصر أغرا الذي يرجع الى عهد أكبر ما يزال مطابقاً تماماً للجمالية المحلية، ولقد انشيء من الحجر الرملي الأحمر وله واجهة ورواق ذو أقواس مفصصة. وخلف هذا الترتيب، يقوم من الجانبين جوسقان ترتكز قبابهما على أعمدة نحيلة. وهذا الشكل المستعار من العمارة المحلية سيبقى أحد العناصر الأكثر استمراراً في المنشآت المغولية.

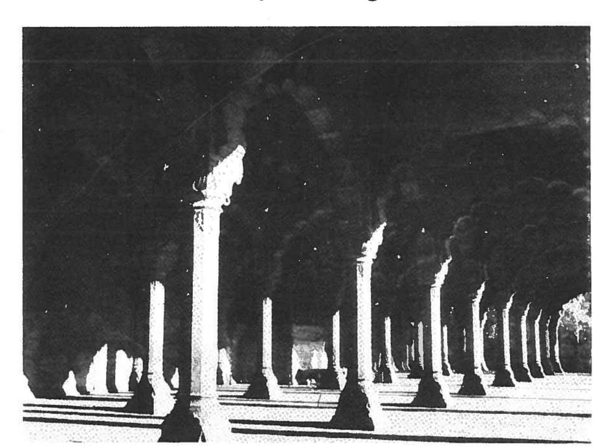
وتحتل منشآت **فتح بورسكري**، المدينة الامبراطورية، مكاناً أكثر أهمية في مجال التأثير الايراني وأكثر هذه المنشآت أهمية كان قد ابتدىء في عهد أكبر وانتهى في عهد خليفته وهو الجامع الكبير، الذي يضم قبري اثنين من الأولياء، وفيه يقوم باب حافل يؤدي الى الصحن الواسع. وهذا الباب آبدة بذاته وهو من أهم روائع الهند الاسلامية.

ويتقدم درج عال البوابة المؤلفة من قوس زورقية الشكل ترتفع واحداً وعشرين متراً

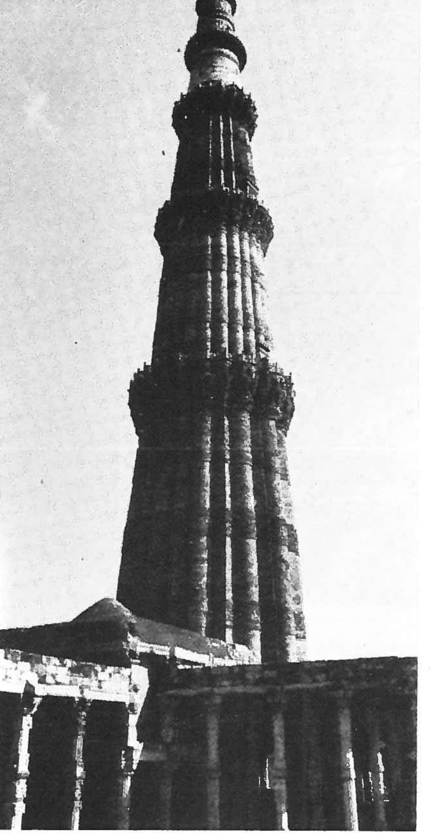
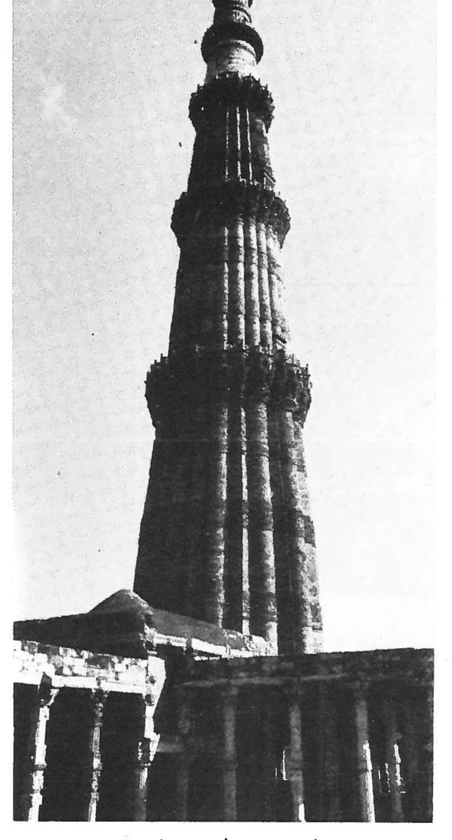


١٤٥ ــ اغرا ــ مدفن اعتماد الدولة .

١٤٨ ــ دلهي ــ المرصد ــ جنترمنطر .

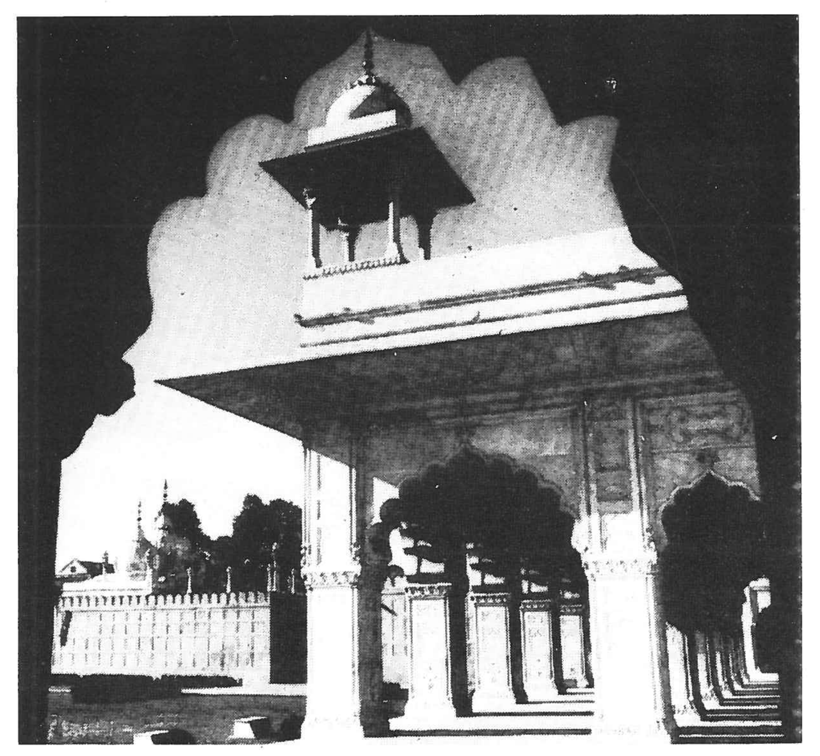


١٤٦ ــ دلهي ــ ديواني عام .

١٤٧ ــ دلهي ــ قطب منار .

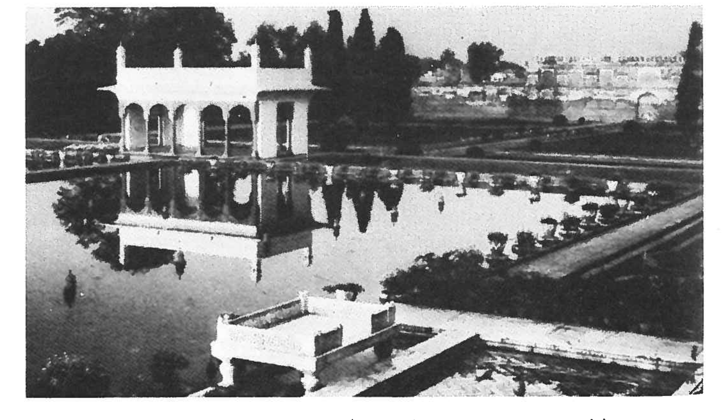
١٤٩ ــ اغرا ــ ديواني خاص .



١٥٠ ــ دلهي ــ ديواني خاص .



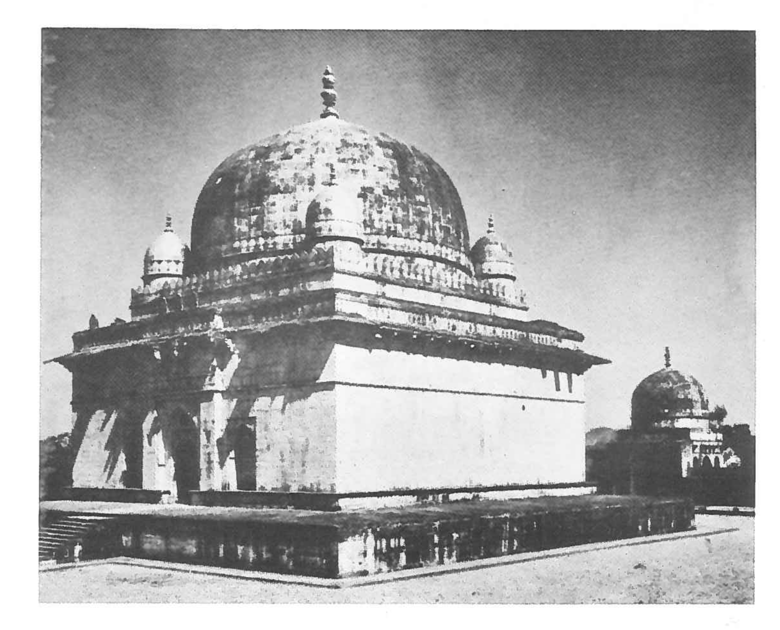
١٥١ ــ فتح بور سكري ــ بنج محل .



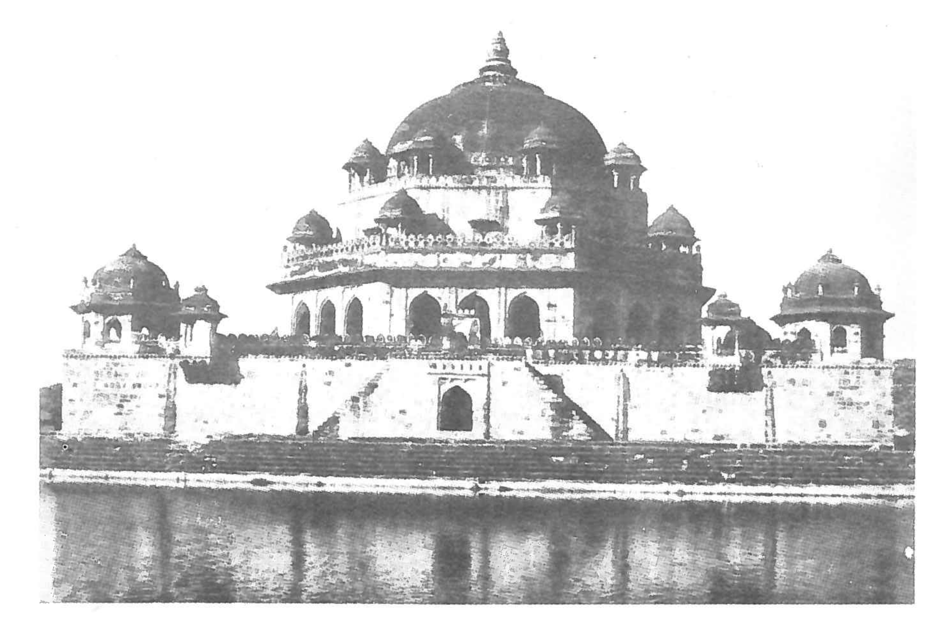
١٥٢ ــ لاهور ــ حديقة شاه جيهان .



١٥٣ ــ لاهور ــ مدفن جيهانغير .



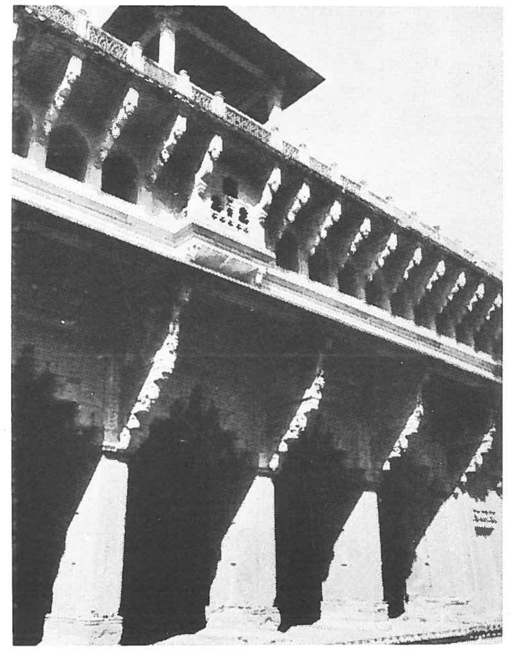
١٥٤ ــ ماندو مدفن هو شانغ شاه .



١٥٥ ــ ساسارم ــ مدفن شيرشاه سور .



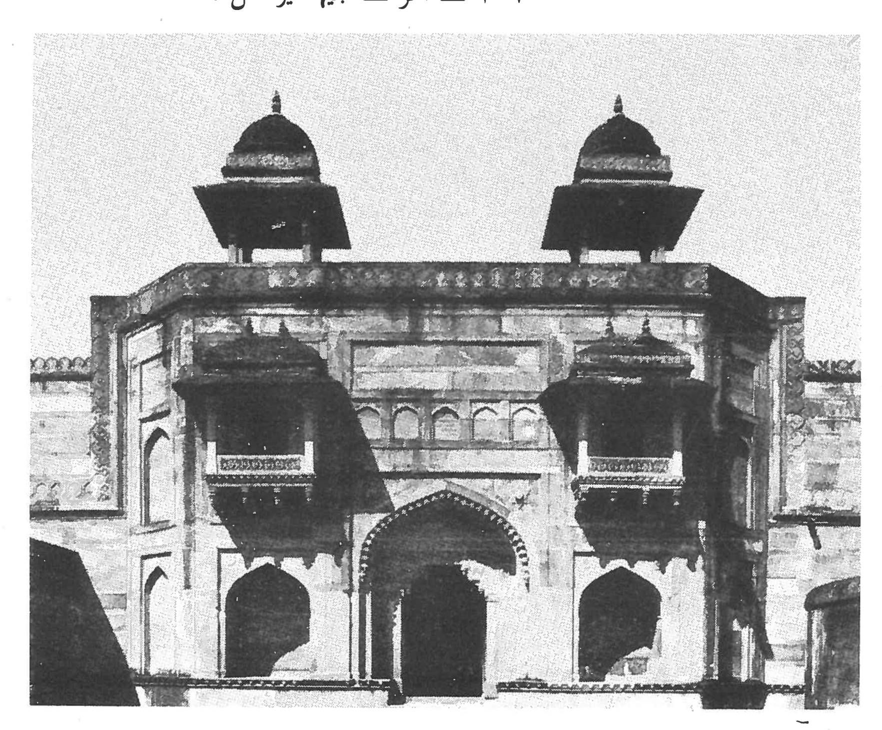
١٥٦ ــ اغرا ــ مدفن السلطان أكبر .



١٥٧ ــ اغرا ــ جيهانغير محل .

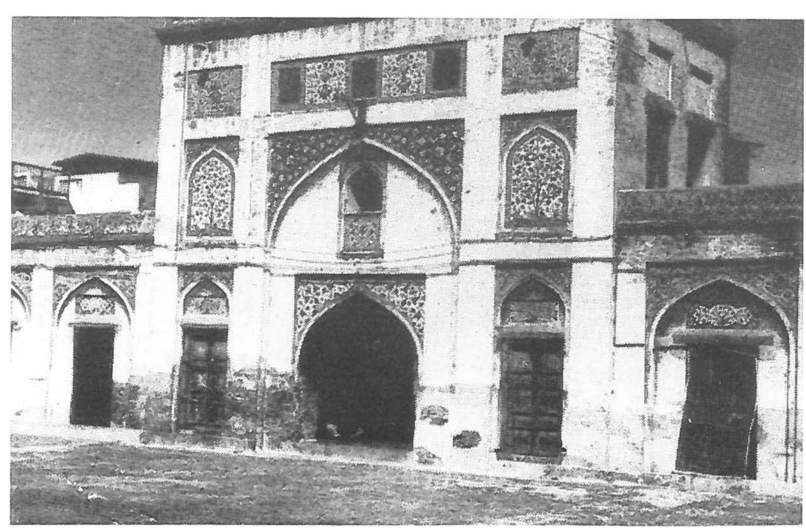


١٥٨ ــ فتح بور سكري ــ ديواني خاص .



١٥٩ ــ فتح بور سكري ــ محلي خاص .

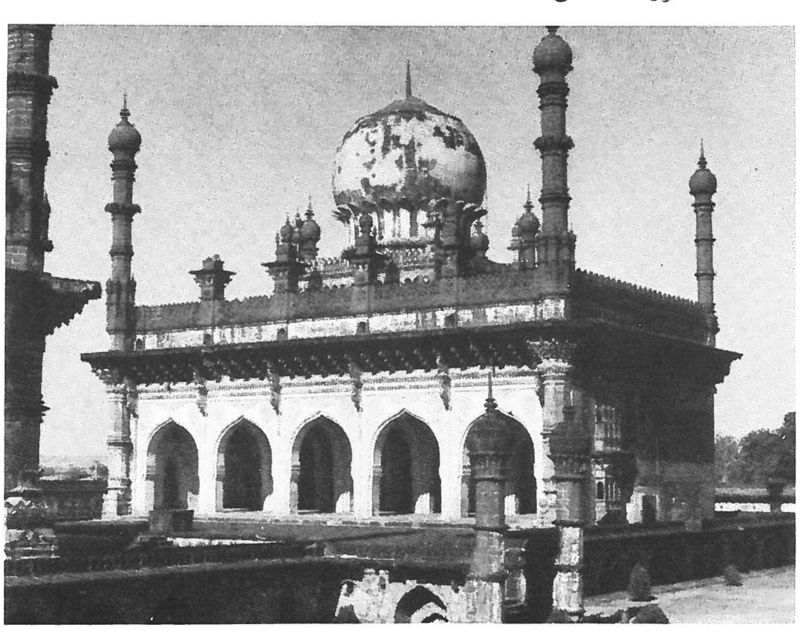
١٦٠ ــ فتح بور سكري ــ المسجد الكبير ــ الصحن .



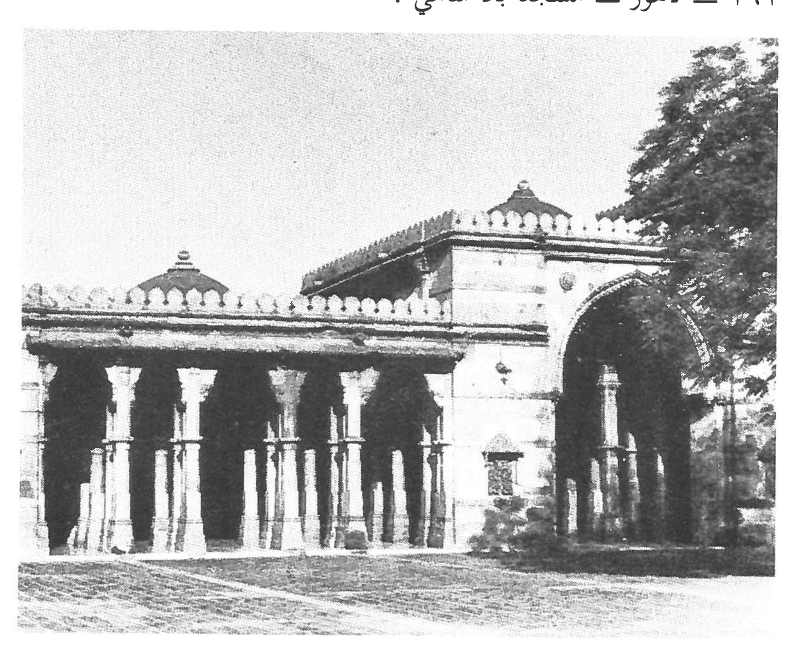
١٦١ ــ لاهور ــ مدفن جيهانغير .



١٦٢ ــ لاهور ــ مسجد باد شاهي .



١٦٣ ــ بيجابور ــ المسجد الكبير .



١٦٤ ــ أحمد آباد ــ المسجد الكبير .

ضمن اطار مستطيل يبلغ ارتفاعه ستة وثلاثين متراً، ويبدو لنا هنا شكل الأواوين الفارسية. غير أن المادة التي استخدمت في العمارة وهي الرخام الأحمر والأبيض، وقمة العمارة حيث يبدو رواق مفتوح وجواسق ذات قباب قد أوجدت مجموع البناء قيماً غريبة عن الذوق الايراني. ويحاط الصحن بأروقة كما تشرف من جهة القبلة واجهة حرم ثلاثي المحاريب ثلاث قباب فارسية. وينفتح المصلى المركزي الأوسط بواسطة ايوان عميق يذكرنا بمصلى مسجد الجمعة في اصفهان. وكان أكبر قد أنشأ مدفنه الخاص الذي استعمله حسب تقليد متبع قصراً لاقامته أثناء حياته، قبل أن يضم رفاته. ثم أقام ابنه جيهانغير بإتمامه أو بإعادة انشائه. وهو على الشكل التالي: وسط حديقة واسعة تتوضع أربعة سطوح فوق بعضها تحمل بناء مدرجاً بشكل هرم ويبرز كل طابق بأروقة وبجواسق مقببة. ويشغل السطح العلوي قاعة المدفن المبنية من الرخام الأبيض. وليس في شكل المدفن هذا ما هو ايراني بل يبدو مقلداً للمعابد البوذية.

مدفن اعتماد الدولة وتاج محل

يتأكد التأثير الهندوسي أيضاً في مدفن اعتماد الدولة الذي أقامته نور محل زوجة جيهانغير في أغرا لكي تدفن فيه والدها خازن الامبراطورية.

وفي هذا المدفن تمتد الواجهة العريضة بين أبراج الزوايا التي تحمل القباب الصغيرة المألوفة القائمة على أعمدة. ويقوم الضريح تحت قاعدة مركزية يعلوها جناح مغطى بسقف منحن. أما الداخل فلقد فرش بالرخام الأبيض المنزل المختلف الألوان. ويرجع بناء مسجد لاهور الذي انشأه جيهانغير الى التقليد الفارسي كلياً. وأخيراً فإن هذا التقليد وجد أصدق تعبير له في تاج محل في أغرا وهو المدفن الشهير الذي أقامه شاه جيهان لكي يضم رفاة زوجته ممتاز محل. وقد اشتغل فيه عشرون الف عامل طوال سبعة عشر عاماً (أي من عام ١٦٣٠ ــ ١٦٤٧) ويحاط هذا المدفن بحدائق رائعة تتقدمه صفحة مياه بحيرة طويلة محاطة بالسرو، وهو من الرخام الأبيض، وتنهض في واجهته بوابة عالية محلاة بالمقرنصات على

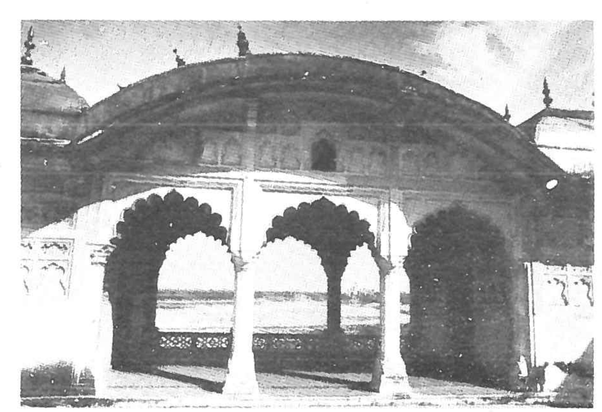
طرفيها طابقان من الحنيات. وتعلو الكتلة المثمنة قبة بصلية تحيط بها جواسق كما تنهض في أركان السطح الذي يقوم عليه المدفن، أربعة مآذن مخروطية منعزلة عن البناء. تسود في الداخل الزخرفة المخرجة في الحواجز الحجرية والمشابك، وبالتصفيح بالرخام الأبيض المنزل بالرخام الأسود وبالحجارة الكريمة.

ولئن كان الطابع العام للبناء وشكل القبة وشكل الأقواس يرجع بدون شك الى الاسلوب الايراني، فإن المآذن والجواسق العليا تذكرنا بالتقليد الهندوكي. كذلك فإن اختيار المواد وتناسق اللون الأبيض مع الذهبي في الصالات يميز تاج محل عن المنشآت المشابهة المقامة في فارس.

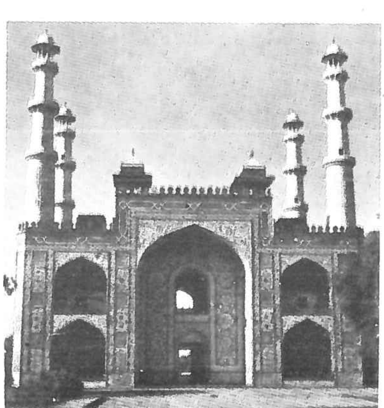
ثم ان الاستقامة التي لا تخلو من الجفاف في المناظر الجانبية للبناء ودقة التناظر قد أعطت أيضاً طابعاً غريباً نوعاً ما عن الفن الشرقي. مما يدعو الى افتراض تدخل بعض المعماريين الأوروبيين في انشائه.

ومدينة أغرا نفسها، مدينة للامبراطور شاه جيهان نفسه، بفضل اقامة المسجد البالغ الجمال الذي يطلق عليه اسم مسجد اللؤلؤة. وأخيراً ان هذا الأمبراطور النشيط قد أقام في دلهي قصراً واسعاً تحيطه أسوار بحدائق وأروقة، وقاعات ذات شكل تقليدي كلاسي تقريباً. ولكن اعتمد في تزيينها على جميع مصادر الترف العجيب.

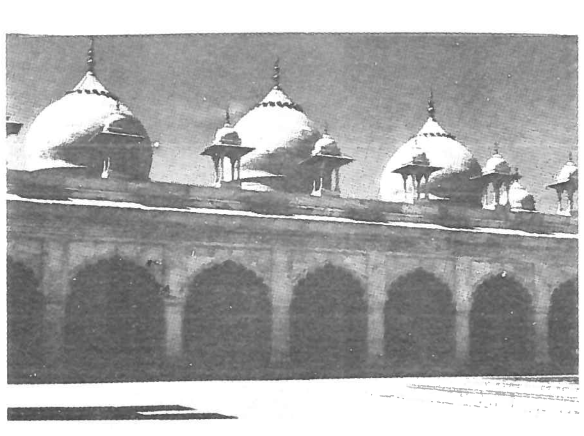
١٦٥ ــ اغرا ــ تاج محل .



١٦٦ ــ اغرا ــ خاص محل .



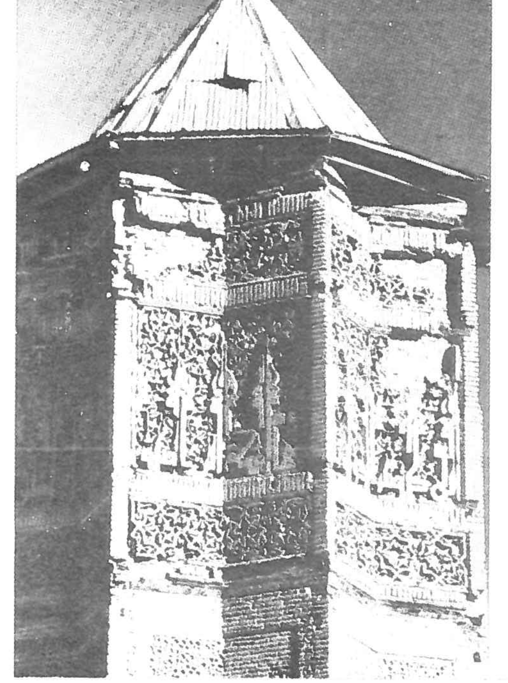
١٦٧ ــ اغرا ــ مدفن أكبر .



١٦٨ ــ اغرا ــ مسجد اللؤلؤ .

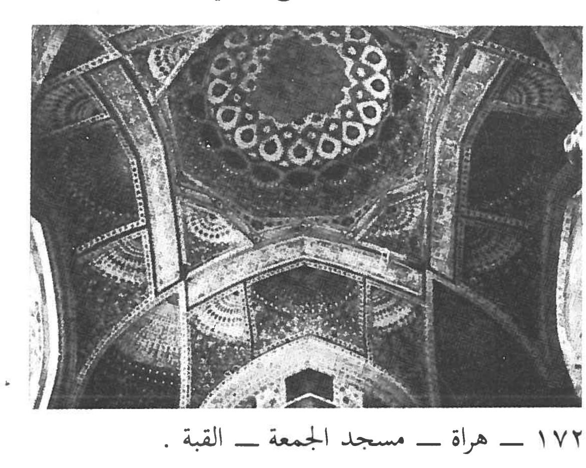


١٦٩ ــ اردبيل ــ مدفن الشيخ صفي الدين .

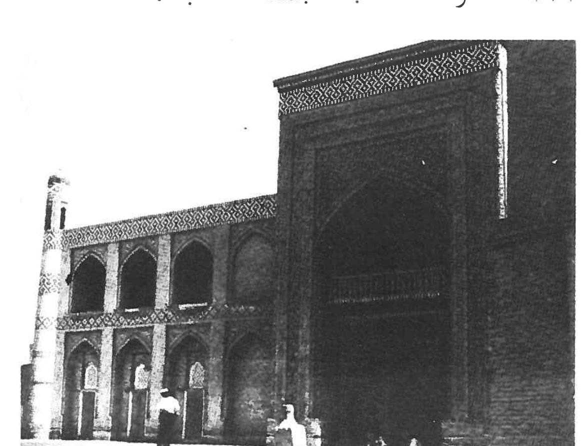


١٧٠ ــ غزنه ــ المئذنة البرج .

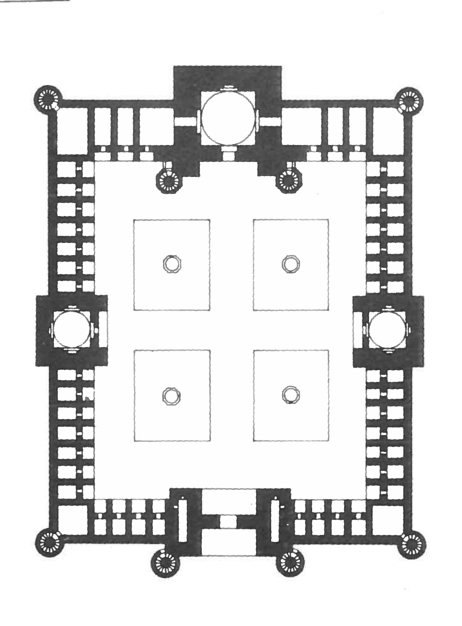
١٧١ ــ بلخ ــ مسجد أبو نصر برصة .



١٧٢ ــ هراة ــ مسجد الجمعة ــ القبة .

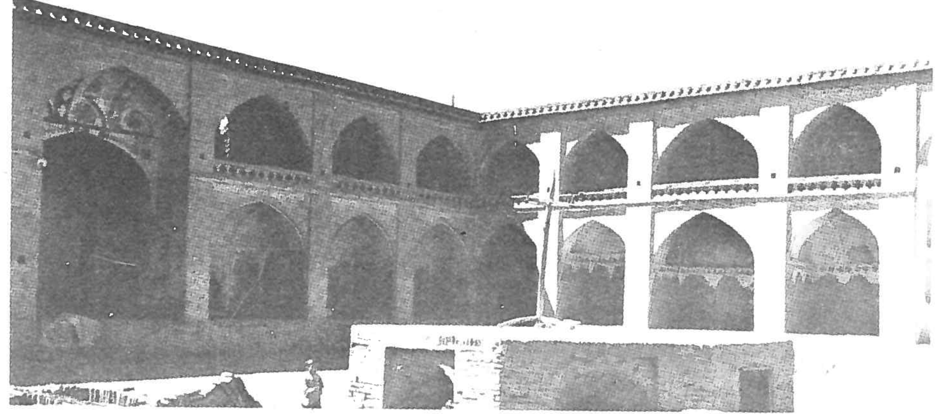


١٧٣ ــ كيفا ــ مدرسة اسلام خوجه .



١٧٤ ــ سمرقند مسجد بيبي هانم ــ المخطط .

١٧٥ ــ لاشكري بازار ــ المخطط .

١٧٦ ــ زوارة ــ مسجد الجمعة ــ الصحن .

١٧٧ ــ بخارى ــ مسجد مهوكي عطاري .

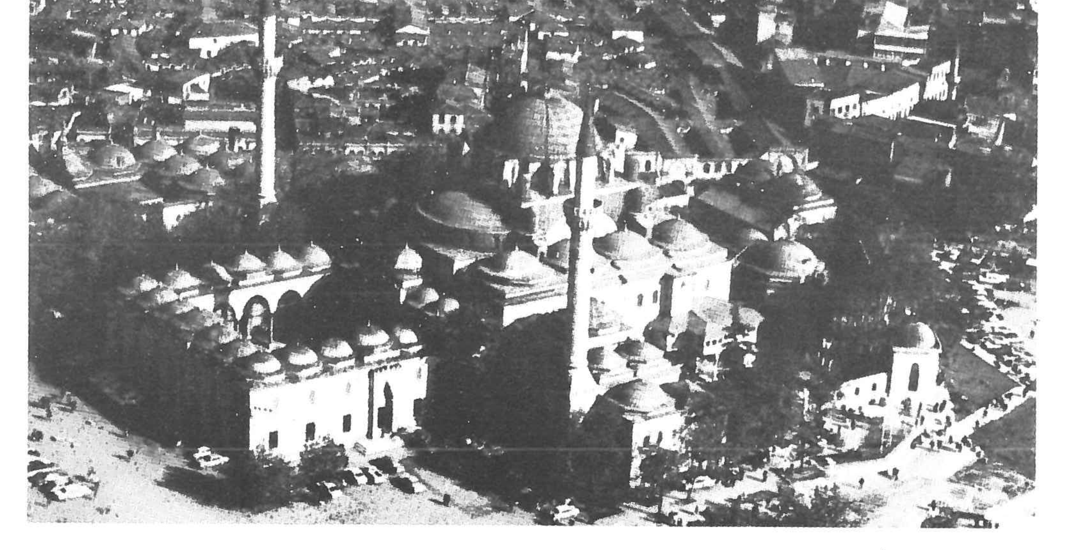
المساجد العثمانيّة في تركيا

كان الأتراك العثمانيون قد أسسوا سلطاناً آسيوياً قائماً على أنقاض مملكة السلاجقة الأتراك عندما دخل محمد الفاتح الى القسطنطينية عام ١٤٥٣، وأصبحت بعد ذلك عاصمة امبراطورية ضخمة. ومنذ عام ١٣٢٤ كانوا حكام بورصة. ولقد بنى سلاطينهم الأوائل فيها المساجد والمدارس التي تقوم على التقليد البيزنطي، ويتوضح هذا التقليد الذي قدم لنا المسجد الأزرق في تبريز بوادره، بالدور الذي ينسب للقبة القائمة على عقود. ومثاله في بورصة مسجد مراد الأول الذي حكم من (١٣٥٩ ــ ١٣٨٩) ومسجد بايزيد الأول ايلدروم (١٣٨٩ ــ ١٤٠٣) ومسجد محمد الأول (١٤٢١ ــ ١٤٥١) كما نجد في اماسيه جامع السلطان بايزيد (١٤٨٦).

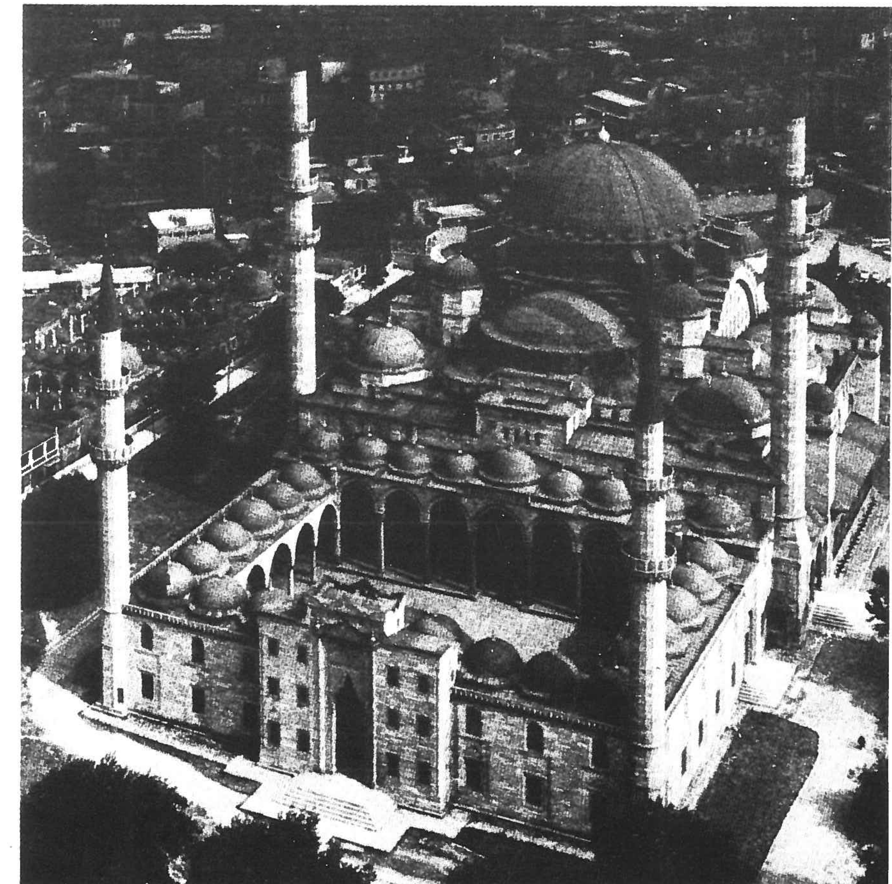
وكما هو الأمر في المسجد الأزرق في تبريز، فإن هذه المنشآت الدينية مؤلفة من عنصر مركزي هو صالة ذات قبة كبيرة، وتتضاعف من جهة القبلة بامتداد من نفس العرض يبرز من الخلف وتغطيه قبوة نصف اسطوانية أو قبة أخرى، وثمة صالات أكثر ضيقاً مغطاة بقبوات أو بقباب أقل صغراً تنفتح على جانبي الصالة المركزية، ويسبق هذه الصالة أقسام أضافية ودهليز، وتحاط الواجهة برواق يحمل قباباً صغيرة آخذ بعضها برقاب بعض. أما المعماريون الذين أنشأوا المساجد في القسطنطينية، والتي أصبحت تحمل اسم استانبول كمدينة اسلامية كبرى، فلقد بقوا خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر على اخلاصهم لهذا الشكل الذي شاع منذ أكثر من مائة عام في آسيا الصغرى. وعلى هذا فإن مسجد محمد باشا المبني عام ١٩٦٤ ومسجد مراد باشا المقام عام ١٤٦٦ ومسجد علي



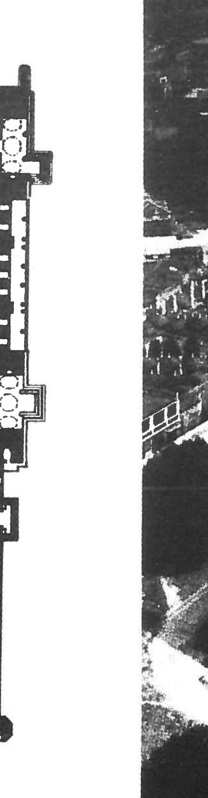
١٧٨ ــ أماسية ــ جامع السلطان بايزيد .



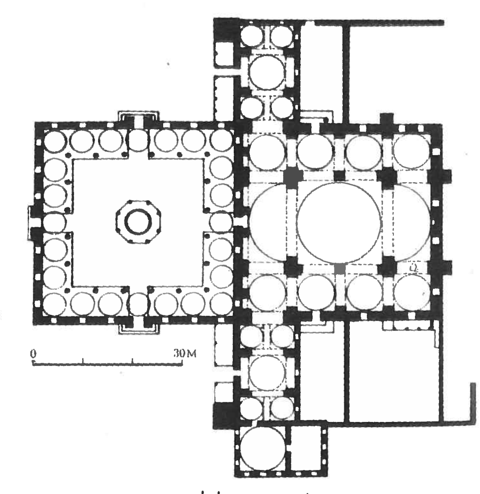
١٧٩ ــ استامبول ــ مسجد السلطان بايزيد .



١٨٠ ــ استامبول ــ السليمانية .



١٨١ ــ استامبول ــ السليمانية ــ مخطط .



١٨٢ ــ استامبول ــ مخطط
جامع السلطان بايزيد .



١٨٣ ــ استامبول ــ جامع محرمة .



١٨٤ ــ استامبول ــ جامع يني والده .

باشا الذي يرجع تاريخه الى عام ١٤٩٧ هذه المساجد لم تقدم شيئاً ملحوظاً يختلف عن مخطط المساجد في بورصة، ثم ظهر في فجر القرن السادس عشر طراز جديد مستوحى مباشرة من التقليد البيزنطي الذي بقيت كنيسة سانت صوفيا نموذجه الرائع بلا منازع. ونحن نعلم أن هذه الكنيسة الكبرى التي بناها جوستنيان تضم في الاساس جناحاً مركزياً تغطيه قبة على عقود يبلغ قطرها واحداً وثلاثين متراً، وتمتد من الأمام والخلف بواسطة نصفي قبتين بنفس العرض، ويمتد من طرفي هذا القلب جناحان جانبيان يعلوان مجموعتين من الأقواس. ويهيمن على طول الواجهة دهليز كان فيما مضى ينفتح على صحن واسع ذي أروقة.

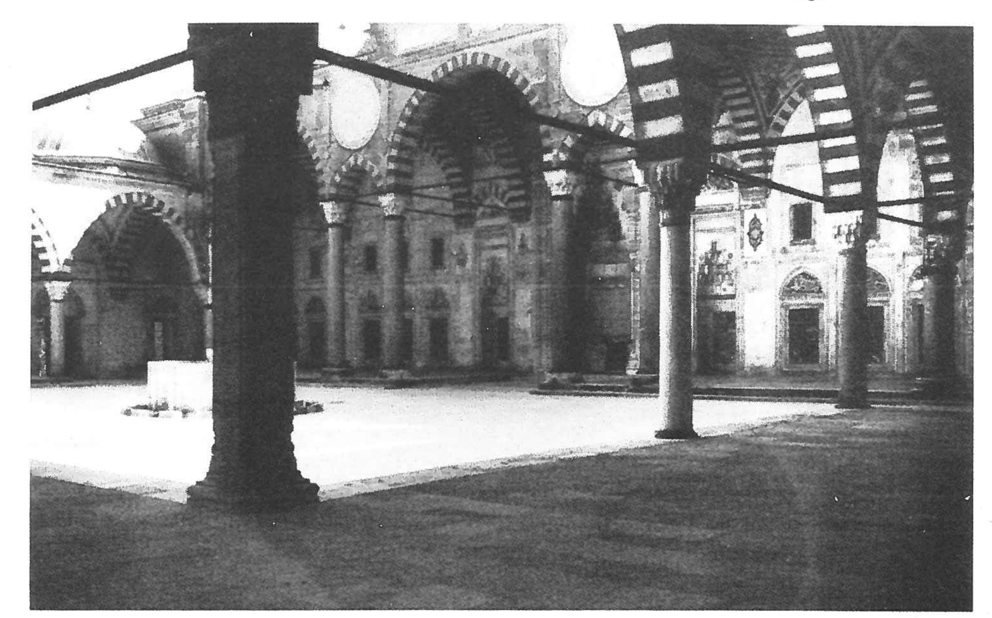
مسجد بايزيد

إن مسجد السلطان بايزيد الذي بدىء بناؤه عام ١٥٠١ من قبل المعمار خير الدين (١٤٨١ــ ١٥١٢) يقلد هذا الشكل البيزنطي، مع تعديل يجعله متلائماً مع العبادة الاسلامية. وفيه نلاحظ اهتمام المعمار بالاستغناء عن الأعمدة التي كانت بإحاطتها للقبة المركزية ولنصفي القبتين الجانبيتين تحجب المحراب عن المصلين الذين يقفون في الأروقة الجانبية.

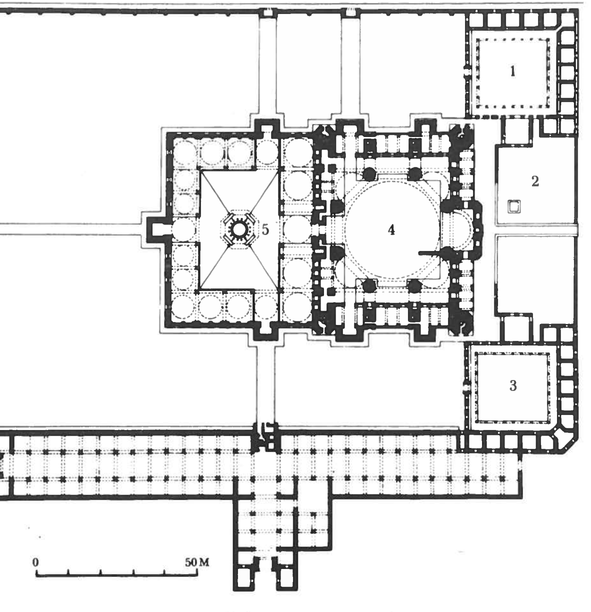
السليمانية والمعمار سنان

يعتمد مسجد السلطان سليمان الذي يسمى السليمانية على شكل عمارة آيات صوفيا أكثر من اعتماده مسجد بايزيد. وقد بنيت السليمانية ابتداء من عام ١٥٥٠ وهذا المسجد النموذجي للمعمار سنان الذي أظهر خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر في عدد ضخم من الأبنية (وينسب اليه ثلاثمائة وثلاثة وأربعون بناء) معين عبقريته الذي لا ينضب. ففي السليمانية نشاهد القبة المركزية ونصفي القبتين الأمامية والخلفية، ولكنهما هنا لا يتوجان نصفي دائرتين كما هو الأمر في أياصوفيا، مما يفرغ المجال الداخلي من الركائز

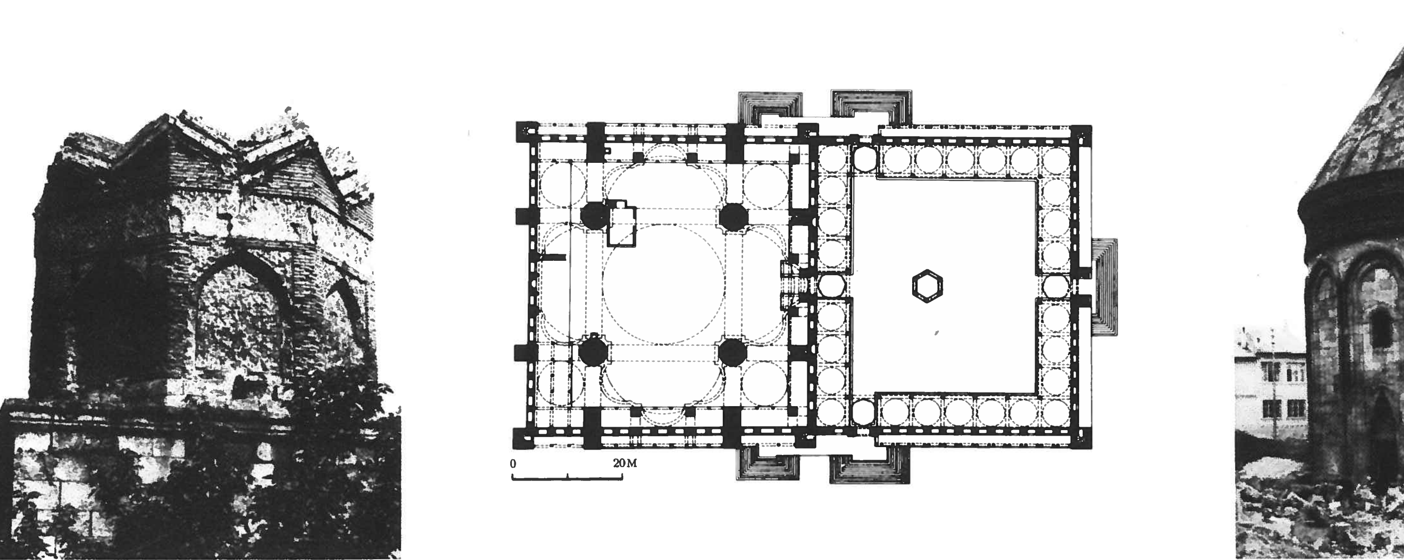
١٨٥ ــ استامبول ــ مسجد السلطان أحمد .



١٨٦ ــ ادرنة ــ السليمية .

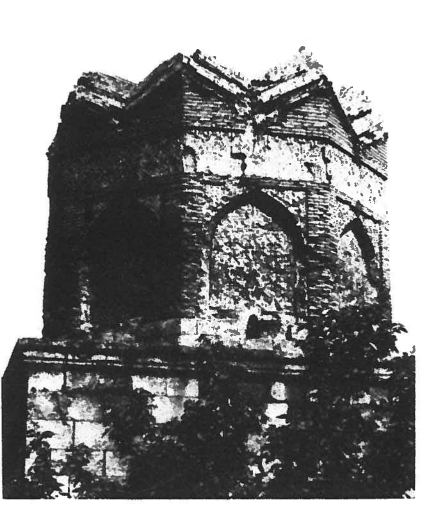


١٨٧ ــ ادرنة ــ السليمية ــ مخطط .



١٨٨ ــ ارضروم ــ تربة الخاتونية .

١٨٩ ــ استامبول ــ مخطط جامع السلطان أحمد .



١٩٠ ــ اماسية ــ مدرسة غوك .

والأعمدة التي كانت تزخر بها. أما الرواقان الجانبيان فهما مغطيان بقباب صغيرة تساير القلب، فيأخذ المسجد شكلاً عرضياً أكثر منه طولياً، وثمة عضائد ضخمة للدعم تبطل عامل الرفس في انشاء القباب.

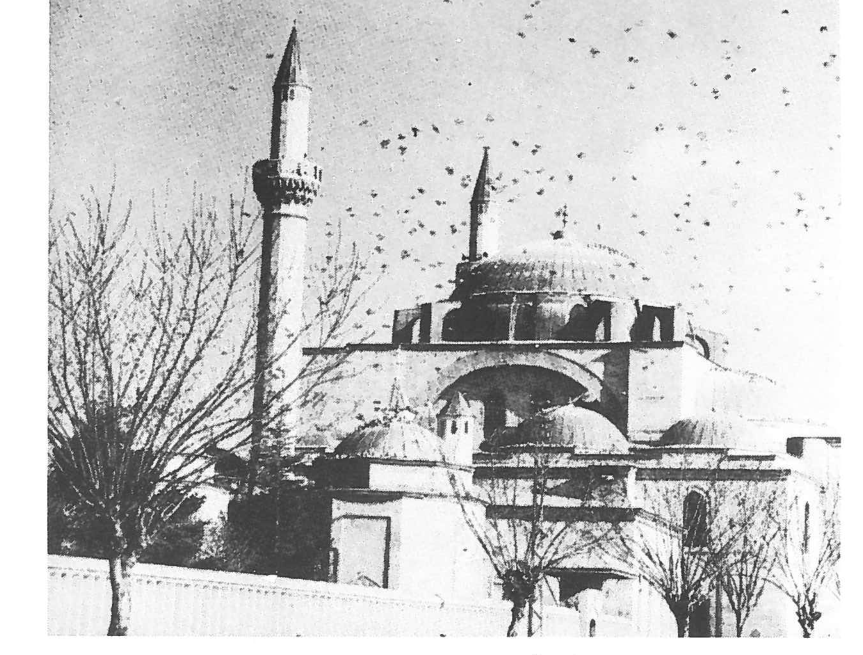
ولقد غير سنان ومعاصروه أو حلفاؤهم فيما بعد المخططات التي قدمت العمارة البيزنطية لهم عناصرها الأساسية والمتمثلة في القبة المركزية القائمة على عقود، متوجة عنقا تنفتح في أطرافها أضخم منخفضة مغطاة بأنصاف قباب، وزاد هؤلاء من عدد هذه القباب المنصفة آخذة بمجوعها شكلاً اشعاعياً رباعياً (كما في مسجد شاه زاد ١٥٤٨، أو مسجد يني والده ١٦١٤ ومسجد السلطان احمد ١٦١٦) أو أخذت شكلاً ثلاثي الحنيات (كما في مسجد سيكله في سكوتاري ١٥٤٧). بل لقد تخيل هؤلاء المعماريون بصواب اقامة القبة الكبرى على مخطط سداسي. وترسم أربعة أقواس من الأقواس العقدية الستة التي تشكل مسنداً لهذه القبة، زاويتين بالنسبة للمحور المعترض للبناء.

وتشغل زوايا المستطيل المحيط أنصاف قباب يشكل مقطعها أقواساً رأسية كما هو الأمر في مسجد أحمد باشا ١٥٦٩ وصوفولو محمد باشا ١٥٧٢.

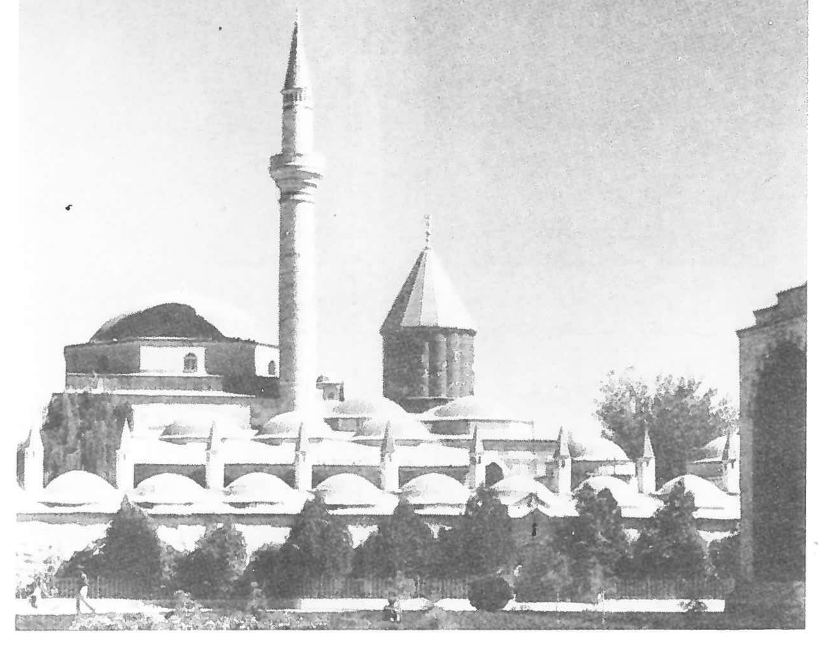
إن تعدد أجنحة المسجد أعطى جامع دمشق وقرطبة وجامع القيروان امتداداً عرضانياً منقاداً لترتيب الصلاة الجماعية، ولكن حلول الشكل الدائري محل الشكل العريض والاستغناء عن نقاط الاستناد الى تقطع صفوف المصلين وتمنعهم من رؤية المحراب والإمام، كان من الحلول الهامة التي ابتكرها الأتراك لتكييف شكل العمارة التقليدية في استانبول مع العبادة الاسلامية.

وعدا هذه التعديلات في المخطط التقليدي فإن ثمة عناصر مختلفة تتضافر لكي تجعل من هذه المساجد آثاراً اسلامية محضة وذات اصالة لا جدل فيها. وكانت المآذن في البداية عبارة عن أبراج عالية اسطوانية ذات شرفتين أو ثلاث شرفات ونتهية برأس مرتفع مخروطي قمعي الشكل. هذه المآذن تحدق بكتلة أبنية المصلى. وتقوم مآذن اخرى أحياناً في زوايا

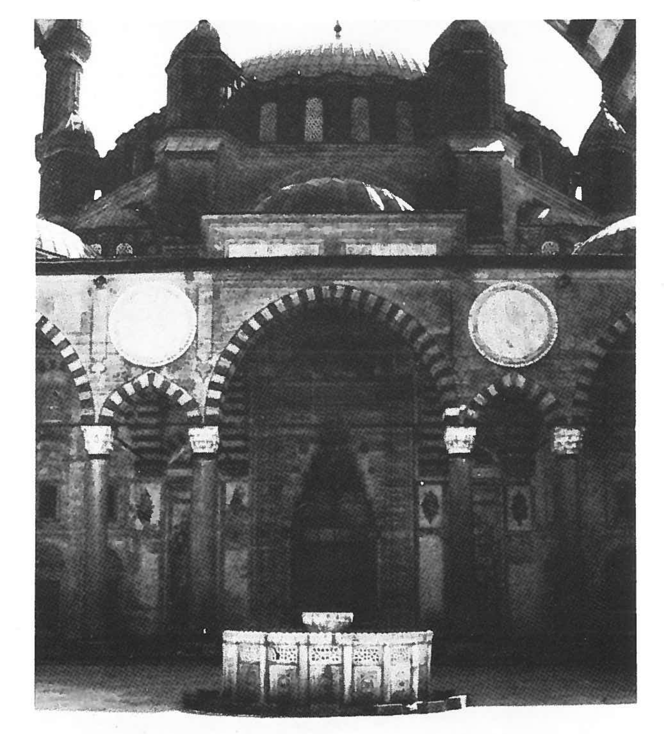
الصحن، ومن هذا القبيل مسجد السلطان أحمد المزود بست مآذن. أما الأبنية نفسها فإنها تقدم شكلاً هرمياً راسخاً بقبتها نصف الكروية وأنصاف قبابها وقبيباتها وأروقتها القائمة على أعناق اسطوانية وعلى جدران المسجد الضخمة. وفي الداخل فإن استعمال الأقواس المنكسرة والمقرنصات الموشورية التي تزين العقود، والألواح القيشانية وأكثرها على جانب كبير من الجمال، يربط هذه المبدعات بالعمارة التقليدية الاسلامية.



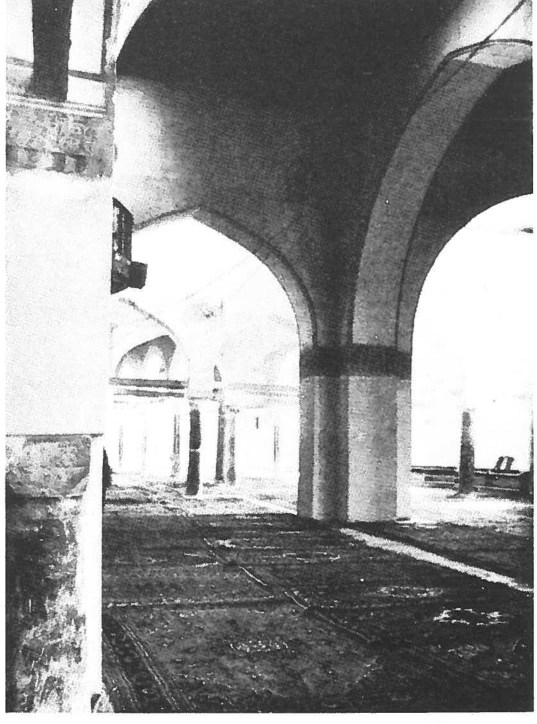
١٩١ ــ قونية ــ جامع علاء الدين .



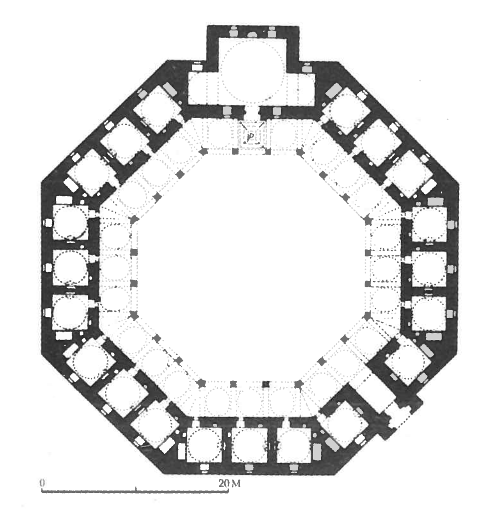
١٩٢ ــ قونية جامع جلال الدين الرومي .



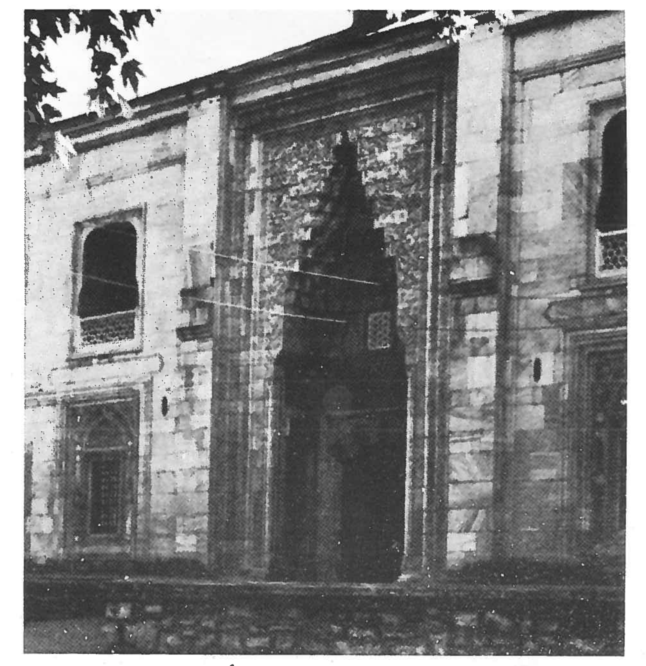
١٩٣ ــ ادرنة ــ السلمية .



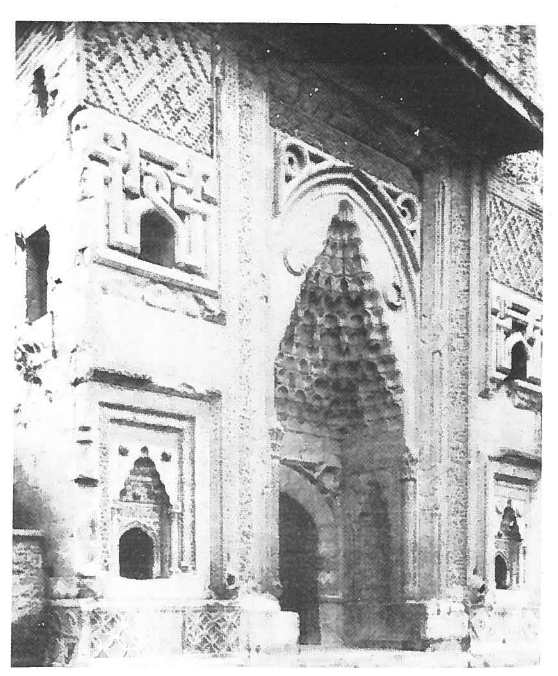
١٩٤ ــ قونية ــ جامع علاء الدين .



١٩٥ ــ اماسية ــ مدرسة غابي آغا ــ مخطط .



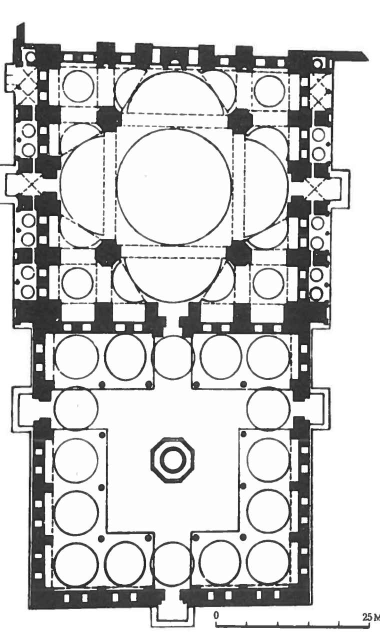
١٩٦ ــ بورصة ــ جامع يشيل ــ (الأخضر) .



١٩٧. ــ قونية ــ جامع الصاحب عطا .

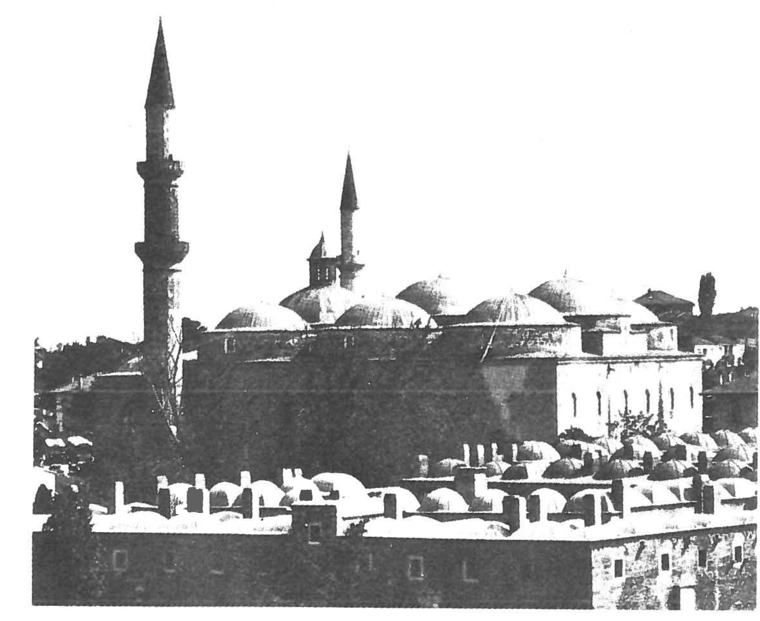


١٩٨ ـــ بورصة ـــ المدفن الأخضر .

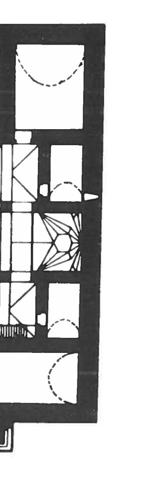


١٩٩ ـــ استامبول مخطط جامع شاه زاده .

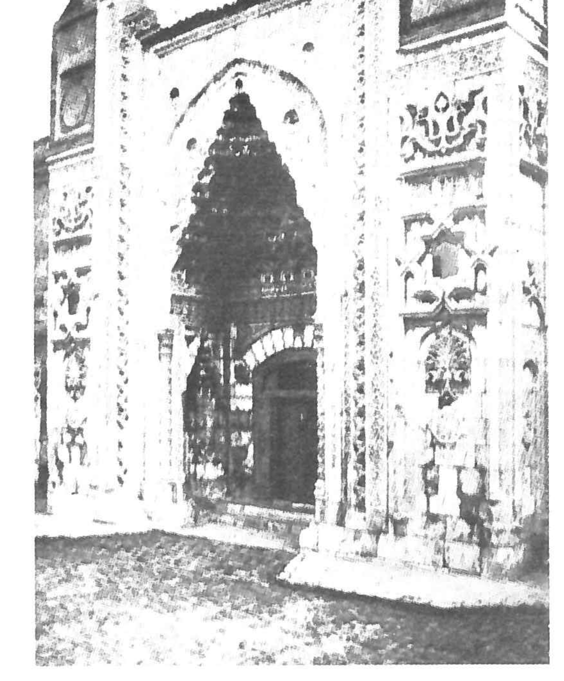
٢٠٠ ـــ استامبول جامع شاه زاده .



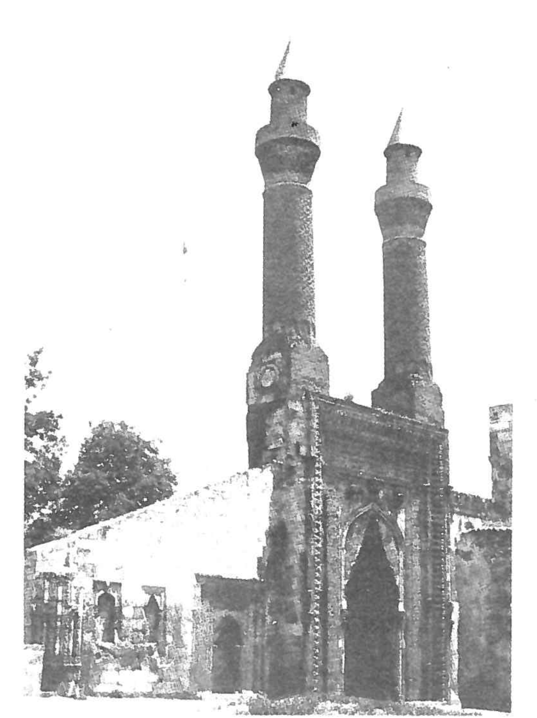
٢٠١ ـــ ادرنة ـــ جامع اسكي .



٢٠٢ ـــ ديفريجي ـــ المسجد ـــ المشفى الكبير ـــ مخطط .



٢٠٣ ـــ سيواس مدرسة غوك .



٢٠٤ ـــ سيواس ـــ جيفت منارة .



٢٠٥ ـــ ديفريجي ـــ المسجد المشفى ـــ مدخل .

المسَاجدالعثمانيّة في سُوريّة

ان الفن الذي تكون في استانبول سينتشر انتشاراً واسعاً باعتباره فناً امبراطورياً، ويفرض نفسه في جميع بلاد الحوض المتوسط التابعة /للباب العالي/ ولم تشهد سورية في الحقيقة اقامة عمارات تصل الى مستوى روائع سنان. بل انما انشئت فيها بعض المساجد البسيطة ذات الحرم الوحيد المغطى بقبة كبيرة قائمة على عقود تشابه تلك التي انشئت في العاصمة العثمانية منذ نهاية القرن الخامس عشر. أما المآذن فإنها أبراج عالية اسطوانية مزودة بشرفات متوضعة يتوجها مخروط مدقق، وهي التي تميز مع القباب منظر البوسفور.

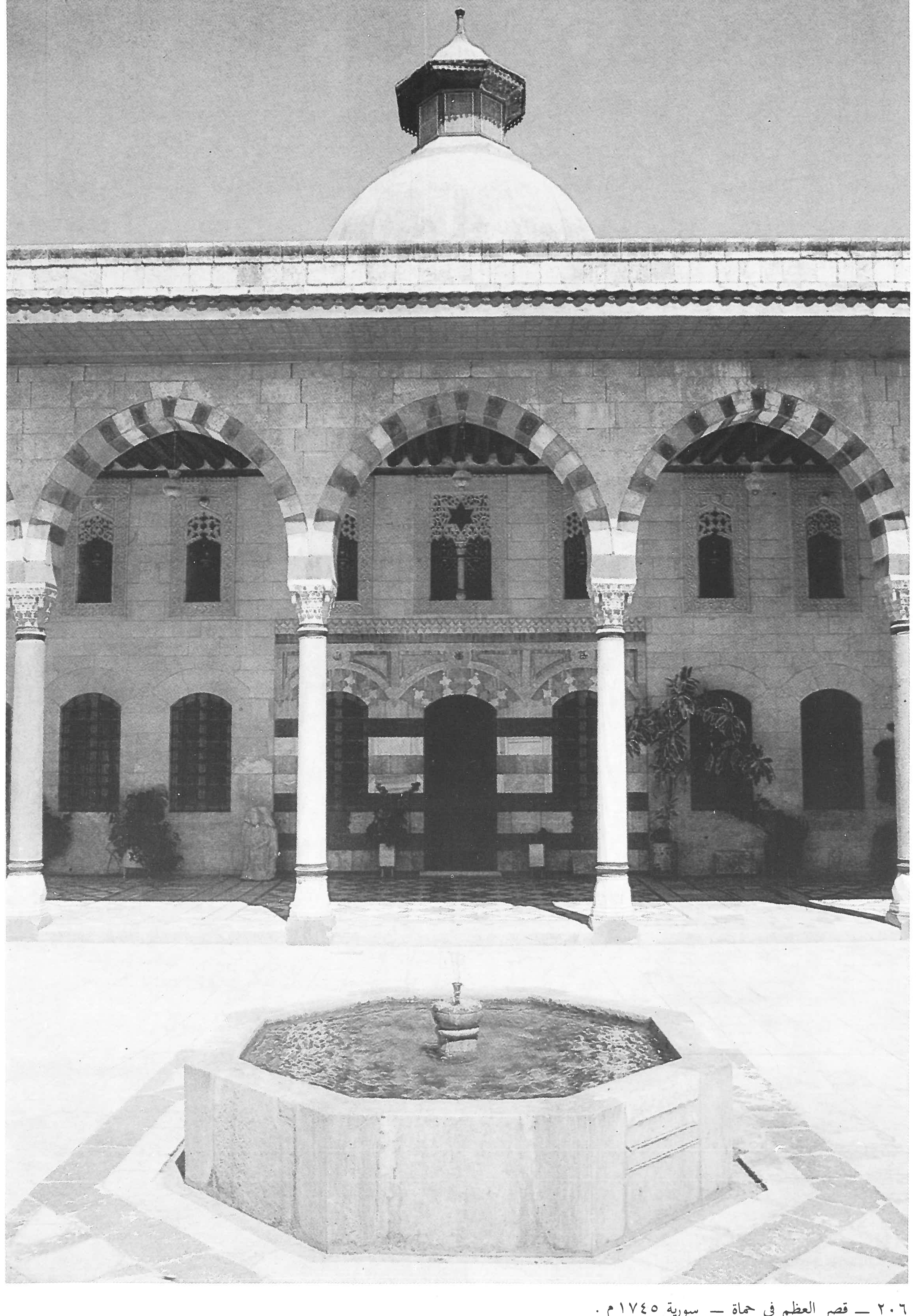
لقد ظهر الفن العثماني في سورية بعد عام ١٥١٦م كاستمرار للفن المملوكي، وكان أول عمارة انشئت بعد انشاء مقام ومسجد محي الدين بن عربي في عهد سليم الأول ١٢٤٠م، هو التكية السليمانية في دمشق عام ١٥٥٧م والمدرسة الخسروية في حلب ١٥٤٤م، وكلا البنائين من تصميم المعمار سنان في عهد السلطان سليمان القانوني.

والتكية هي بديل موسع للمدرسة، يضم مسجداً وغرفاً للسكن ومطاعم ومطابخ وقاعات للتدريس، ضمن نطاق من الحدائق والبرك، ولقد انشئت التكية السليمانية على انقاض القصر الأبلق المملوكي، وهي تتألف من قسمين، التكية الكبرى وفيها المسجد تعلوه مئذنتان ممشوقتان وقبة مفلطحة، وقسم آخر هو المدرسة وشماليها سوق.

والقسم الكبير مؤلف من ستة مبان توزعت حول الصحن، أمامها أروقة ذات أقواس وتيجان مقرنسة ومغطاة بمجموعة من القباب، أما المسجد فهو مربع الشكل طول ضلعه ١٦ متراً، وواجهته مبنية بمداميك من الحجر الأبيض والأسود بالتناوب، مع زينة من

الرخام والقاشاني في الواجهة الشمالية حيث مدخل حرم المسجد المحلى بالمقرنصات. وتكسو الجدران الداخلية ألواح القاشاني، هذه الزخرفة الخزفية الرائعة التي صنعت في دمشق أو استوردت من تركيا وزينت الجوامع كجامع السنانية والدرويشية في دمشق.

ومن الآثار العثمانية الهامة في دمشق قصر العظم الذي أنشأه والي الشام أسعد باشا عام ١٧٤٩، كما أنشأ خاناً فخماً عام ١٧٥٣ في دمشق وخانات أخرى في حماه والمعرة. وفي حلب خانات عثمانية هامة مثل خان الوزير ١٦٨٤، وبيوت خاصة جميلة.



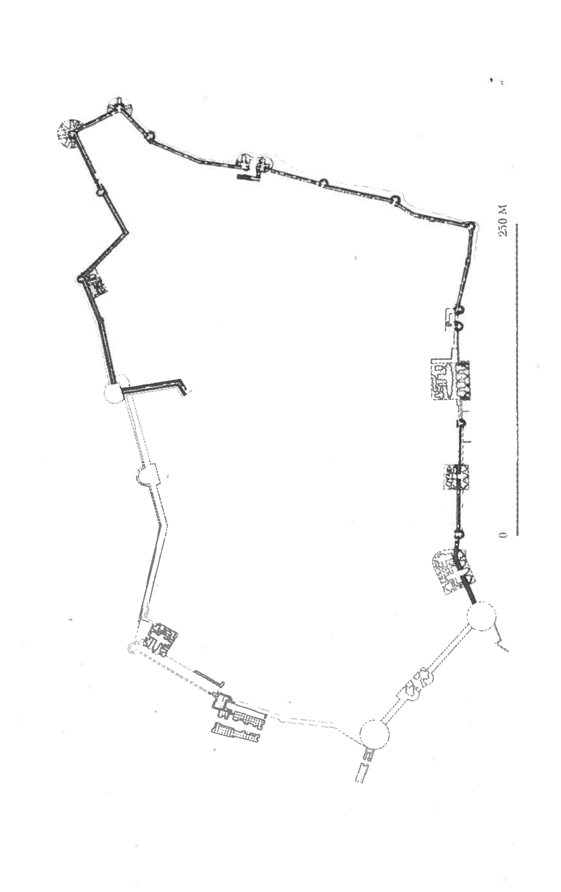
٢٠٦ ـ قصر العظم في حماة ـ سورية ١٧٤٥م .

المساجد العثمانية في مصر

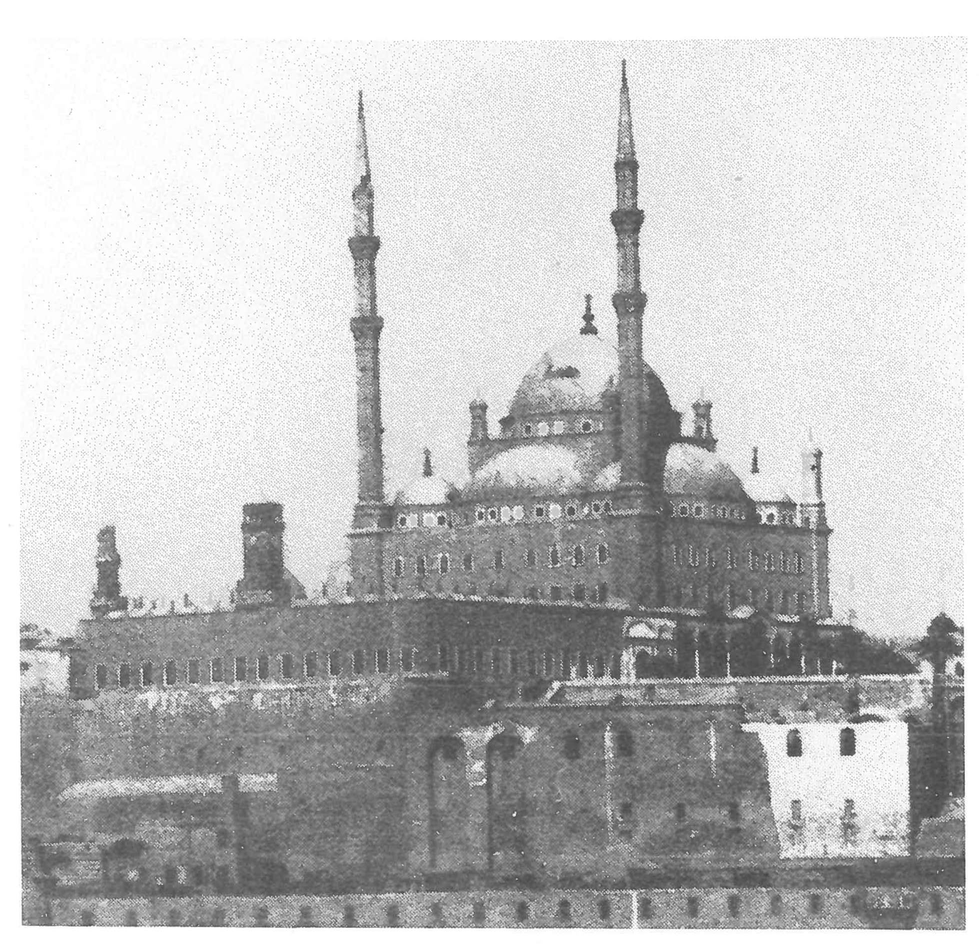
لم تختلف أشكال العمارة التي كانت سائدة في العصر المملوكي فجأة في مصر التي احتلها الاتراك . **ففي نفس عام ١٥١٧ الذي دخل فيه سليم الأول القاهرة منتصراً** شيد مدرسة الدشتوتي وفق مخطط مصلب ، أي أنه مؤلف من أربعة أواوين . ولم يكن مخطط الجامع ذي الأواوين قد أهمل تماماً حتى في القرن الثامن عشر ، من ذلك أن مسجد عثمان كتخذا المبني عام ١٧٣٤ يحتفظ بنظام شبه تقليدي ، غير أن مصر دانت فيما بعد للعثمانيين في استيراد طرز جديدة كانت قد قدمتها لنا آسيا الصغرى والقسطنطينية .

فمن من مدن الأناضول ، وبصورة خاصة من بورصة استعيرت كما يبدو أشكال عمارة جامع الغوري (١٥٠١ ــ ١٥١٦) ، أو عمارة جامع حسان الرومي (١٥٢٣) ، وتتألف من قبة مركزية تتبعها قبة ثانية مماثلة يقوم تحتها المحراب ، وثمة قباب أصغر حجماً وقبوات متقاطعة أو نصف اسطوانية تمتد على طرفي القبتين الوسطيتين ، أما المخطط الثلاثي الخاص في **مسجد سليمان باشا** (١٥٢٨) الذي يتضمن ثلاث حنيات مستطيلة مغطاة بنصف قبة تزيد من امتداد المربع ذا القبة المركزية من الصدر والجانبين ، أو يمكن اعتباره من تحويرات الشكل الاناضولي . ويهيمن على طول الواجهة رواق مغطى بقبيبات متعاقبة . ويتقدم البناء أحياناً صحن محاط بالأروقة . وثمة شكل آخر للمساجد لعله مشتق من الشكل المتقدم ، أو لعله مستوحى من الكنائس السورية القديمة ، ما انفك غامضاً في تحديد أصوله ، وهو معدل ولا شك بركاكة وفق مقتضيات العبادة الاسلامية . وفي هذا الشكل نرى الحرم الوحيد المربع ذا القبة الكبيرة محاطاً من جهاته الثلاثة الأمامية والجانبيتين

٢٠٧ ــ القاهرة ــ جامع سنان .



٢٠٨ ــ القاهرة ــ مخطط القلعة .



٢٠٩ ــ القاهرة ــ جامع محمد علي .

بأروقة مغطاة بقبيبات ومسيجة بشباك من ناحية الخارج ومنفصلة عن المصلى بالجدران المنيعة المحيطة به ومثال ذلك مسجد الخوجة سنان (١٥٧١) ومسجد محمد أبو الذهب (١٣٧٣) .

جامع محمد علي

إن العمارة الخاصة باستانبول كتلك التي كان سنان قد أنضجها ، قد وجدت تعبيرها المتأخر في القاهرة . فبين عامي (١٨٢٤ ــ ١٨٥٧) قام معمار يوناني الأصل اسمه يوسف بوشنا بتكليف من محمد علي (مؤسس مصر الحديثة) بإنشاء **المسجد الكبير** الذي يتوج بشكله القوي القلعة ، ان لهذا البناء شكلاً شعاعياً وقبة تقوم على عقود تغطي المربع المركزي الذي تشكل زوايا أربع دعائم صلدة . أما الأقواس التي تقوم على نقاط الاستناد هذه فتحدد أربعة أنصاف قباب . وهناك نصف قبة أكثر صغراً تغطي الحنية المستطيلة حيث يقوم المحراب ويمتد على جهتي الحرم رواقان مفتوحان على الخارج ، وتنهض في نهايتي الواجهة مئذنتان تشرفان على صحن ذي أروقة تشكل الفناء .

وبصرف النظر عن الصفة العامة والطابع المختلط الذي تتألف منه الزخرفة ، فإن هذا المسجد يشغل مكانة مجيدة جداً في سلسلة الأبنية الاسلامية ، وذلك بالجسارة في نسبه والمنطق الواضح في مخططه .

ومن بين المنشآت ذات الطابع الديني التي أقامتها مصر خلال القرون الأخيرة ، فإنه من الملائم ترك مكانة لأبنية **السبيل ــ الكتاب** ، الذي كان العصر المملوكي قد قدمها كملحق للجامع ــ المدرسة . فمنذ عهد قايتباي ابتدأ هذا النوع من البناء الديني المستقل عن المسجد بالظهور ولقد شهد القرنان السابع عشر والثامن عشر انشاء عدد وفير من هذه الأبنية التي تؤلف منشآت مستقلة . وتشغل الطابق الأعلى فيها قاعة التدريس المنفتحة كالشرفة ، أما السبيل فإنه في الأسفل حيث يسيل الماء على صدر المحراب ، أو يملأ فسقية تمتد اليها الأيدي لتناول الماء عن طريق فتحة ذات قضبان متباعدة من الخارج .

وابتداء من القرن الثامن عشر يأخذ السبيل ، الذي لم تعد تعلوه المدرسة الصغيرة بالضرورة ، شكلاً مضلعاً أو دائرياً أو نصف دائري . وتنفتح الكوى الكبيرة المقوسة تحت أطراف السعف الذي يغطيها .

المساجد العثمانيّة في المغرب العربيّ

في العام الذي تلا استيلاء سليم الأول على مصر، تلقى هذا السلطان ولاء خير الدين الملقب «باربروس»، الذي استولى على الجزائر، وبعد بضعة عشر عاماً كان لتونس، وقد فتحها باربروس نصيب الجزائر نفسه، وهكذا فإن المنطقة العربية الواقعة بين برقة وحدود البلاد المغربية صارت تابعة للحكم العثماني. فطبع بطابعه فن المدن التي أقام الحكام الجدد حامياتهم فيها، مثل الجزائر ووهران وقسطنطينة حتى تونس عاصمة الحفصيين السابقة فإنها حملت فيما بعد طابع العثمانيين.

ففي مدينة الجزائر، التي لم تكن ذات تقاليد حضارية فعالة، فإن ثمة ظرفاً عارضاً دفع بها الى مستوى العاصمة فقد توضدت مع المذهب الحنفي الذي تبناه الاتراك نماذج من المساجد كشفت عن أصلها المشرقي أو الأناضولي أو البلقاني، ولم يبق من هذه المساجد أي أثر يرجع الى القرن السادس عشر، وأقدم مسجد يرجع الى عام ١٦٢٢، أنشأه المتأسلم بيشينينو المعروف باسم **علي بتشين**، ثم أصبح مخصصاً للعبادة الكاثوليكية تحت اسم نوتردام دي فيكتوار، ولقد عانى كثيراً من التعديل بسبب وضعه الحالي. ويقوم البناء ضمن مساحة مربعة تقريباً متضمناً صالة يسبقها صحن صغير جداً، الصالة المغطاة بقباب، القبة الكبرى ثمانية الشكل ذات مقطع مفلطح قليلاً ترتكز بواسطة أربعة أركان على دعائم الزوايا وعلى الأعمدة الجانبية، ويحيط هذا المربع المركزي ثلاثة أروقة أقل انخفاضاً ومغطاة بقبيبات ثمانية متعاقبة في جهة القبلة حيث يقوم المحراب وعلى طول الوجهين

الجانبيين. وثمة رواقان يشرفان من الجهة المقابلة للقبلة ويذكرنا هذا الازدواج بالرواق الذي يتقدم المساجد في آسيا الصغرى واستانبول.

ويمكننا أن نعدد من هذا النوع من المساجد اشباهاً وفيرة في الجزائر، بل ان نموذج القبة المثمنة قد طبق أيضاً في عام ١٦٩٦ في المقام ذي الطراز الاسباني ــ المغربي حيث دفن سيدي عبد الرحمن حاكم المدينة. وعدا هذا المسجد المدفني فإن مسجد القصبة (١٨١٩) وقد تحول الآن الى متحف، وجامع سفير الذي أعيد بناؤه عام ١٨٢٦ يدلان على بقاء هذا الشكل حتى القرن التاسع عشر، وأكثر المعابد الأخرى ذات الطرز المشابهة قد اندثرت وخاصة مسجد السيدة الذي شيد في نهاية القرن الثامن عشر ومسجد كتشاوه (١٧٩٤)

ونرى في بناء الجامع الكبير في وهران وجامع لالاروبا في تلمسان أن هذا الاسلوب الشرقي يتجلى باشكال اخرى. ويبدو ان تونس لم تعرف هذا الاسلوب. فلقد بقيت افريقيا القديمة (تونس) محافظة على اسلوب الحرم ذي الأعمدة، فالأعمدة فيها تحمل نهايات الأقواس بواسطة ركائز كنا رأيناها منذ القرن التاسع. ومن هذا النوع نستطيع أن نذكر مسجد يوسف داي في مدينة تونس (١٦١٠ــ ١٦٣٧) ومسجد حمودة باك (١٦٥٤). على ان الحرم لم يعد مسبوقاً بصحن واحد، بل أصبح محاطاً بثلاث ساحات، أمامية وجانبية وذلك بتأثير تخطيط شرقي. ويتأكد هذا التأثير في الحاق مدفن منشىء المسجد، وشكل المآذن.

على أن تأثير الاتراك يتضح في مدينتي تونس والجزائر عن طريق عنصر يسهم في اعطاء هاتين المدينتين طابعاً شرقياً، هذا العنصر هو المئذنة. وفي الواقع استمرت مدينة تونس ومدينة الجزائر أيضاً في بناء الأبراج المربعة المطابقة للتقليد الأندلسي ــ المغربي، ولكنهما شهدتا أيضاً اقامة أبراج مضلعة.

ولقد أنشأ الحكام الأتراك في تونس على غرار السلاطين المماليك مدارس مدفنية يلحق بها أحياناً سبيل وأهم هذه المنشآت: «الباشيا» والسليمانية التي ترجع الى عهد علي باشا (١٧٤٠ــ ١٧٥٥). وفي قسطنطينة (في الجزائر) نرى هذا النمط الشرقي، وقد

انتقل عن طريق تونس، في مدرسة سيدي الكتاني (١٧٧٥) حيث دفن فيها منشؤها صلاح بك وأفراد عائلته.

وكنا تحدثنا عن الزوايا: مكان الزيارة ومكان النسك الذي يتجسد حول مدفن احد الأولياء، ولقد قدمت لنا القيروان ومدينة تونس أمثلة على هذه الزوايا، مثل زاوية سيدي الجاليزي في تونس وزاوية سيدي الصاحب في القيروان.

الفصل السّابع

العمارة المدنية والعسكرية

- القصور الأمويّة في الشام .
- القصور العباسيّة .
- العمارة المدنيّة الفاطميّة .
- العمارة المدنيّة المملوكيّة في مصر .
- العمارة السوريّة في القرون الوسطى .
- العمارة الأندلسيّة .
- القلاع العسكريّة في الأندلس والمغرب .
- العمارة المراكشيّة في عهد الاسرات الشريفيّة .
- العمارة المدنيّة المغوليّة .

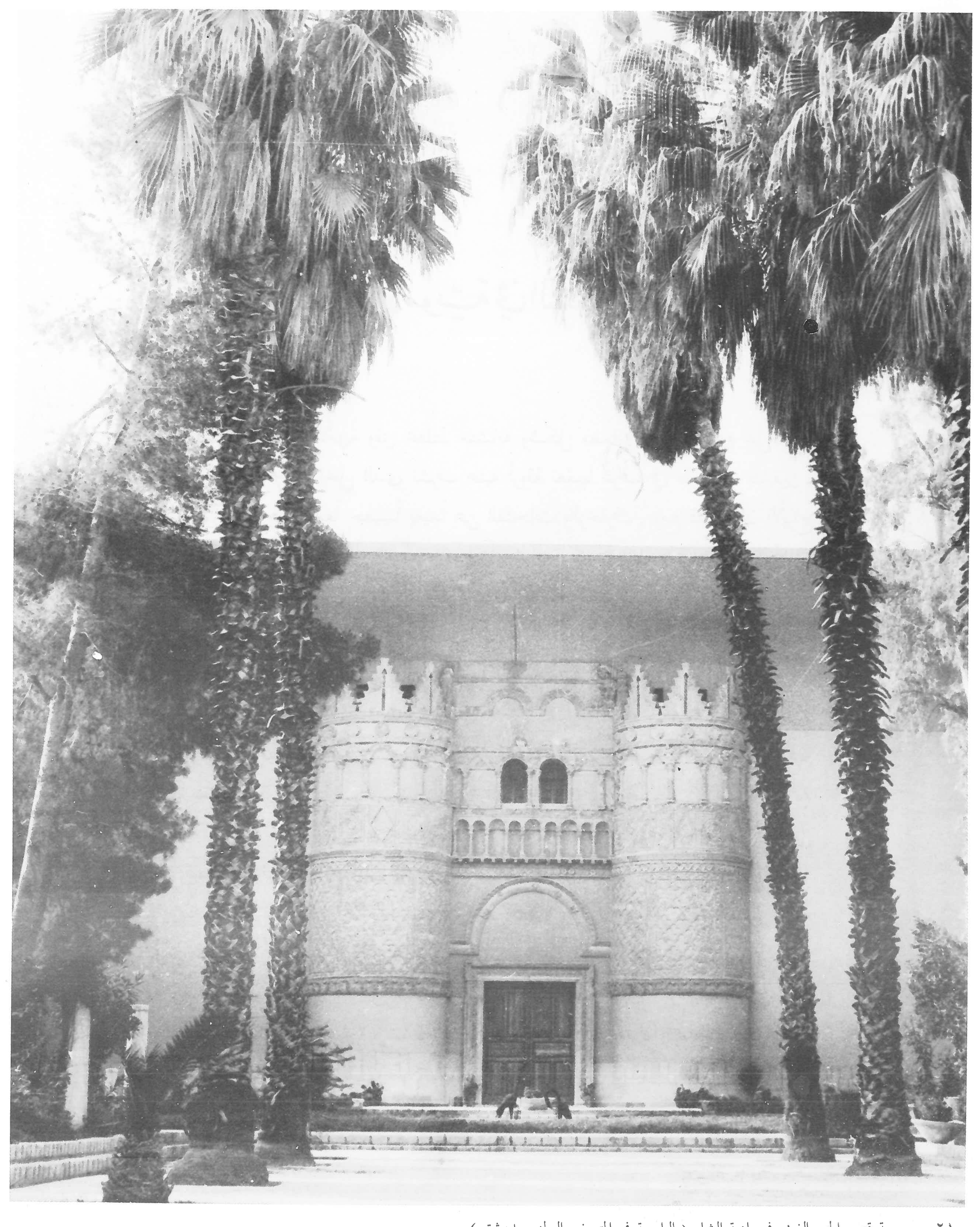
القصور الأمويّة في الشام

أنشئت القصور الأموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد يقوم على مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة تعقبها غرف في طابق أو طابقين، ويأخذ السور الخارجي طابعاً حصيناً بعيداً عن الفتحات والزخارف. ومع ذلك فإن الأبراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع أو التحصين، إذ أن البادية كانت آمنة دائماً بل ان سكانها كانوا موالين وأنصاراً للأمويين الذين ما زالوا يحنون للحياة البدوية.

ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة ولإظهار البناء بمظهر المنعة والقوة. ونستطيع أن نحدد القصور التي أقامها الأمويون بما يلي:

أنشأ معاوية بن أبي سفيان (٦٦١ ـــ ٦٨٠) قصر الخضراء في دمشق، وأقام يزيد بن معاوية (٦٨٠ ـــ ٦٨٣) في قصر حوارين الذي لانعرف تفاصيل عمارته ولا نعرف منشآت معاوية الثاني بن يزيد (٦٨٣ ـــ ٦٨٤). أما مروان بن الحكم (٦٨٤ ـــ ٦٨٥) فلقد أقام في قصر الجابية. وأنشأ عبد الملك بن مروان (٦٨٥ ـــ ٧٠٥) قصور القدس الثلاثة وقصوراً في (صنبرة وبعلبك وقنسرين).

وكان عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ ـــ ٧١٥) عهد انشاء، فأقام قصور المنية والصرح وقصير عمرة وقصر أسيس، وبنى سليمان بن عبد الملك (٧١٥ ـــ ٧١٧) مدينة الرملة وقصره فيها، وسكن عمر بن عبد العزيز (٧١٧ ـــ ٧٢٠) في مقره بدمشق، وأنشأ يزيد الثاني ابن عبد الملك (٧٢٠ ـــ ٧٢٤) قصر الموقر في البلقاء، وازدهرت العمارة في عهد هشام بن عبد الملك (٧٢٤ ـــ ٧٤٣) الذي أقام قصر الرصافة وقصر الحير الغربي



٢١٠ ـــ سورية قصر الحير الغربي في بادية الشام (الواجهة في المتحف الوطني بدمشق) .

وقصري الحير الشرقي وقصر المفجر. أما الوليد الثاني بن يزيد بن عبد الملك (٧٤٣ــ ٧٤٤) فبنى قصر المشتى والطوبة، ولم يطل عهد خلافة يزيد الثالث بن الوليد (٧٤٤) وابراهيم بن الوليد (٧٤٤). أما مروان بن محمد بن مروان (٧٤٣ــ ٧٥٠) فبنى قصر حران. وسنتحدث عن أهم هذه القصور.

قصير عمرة

يقع قصير عمرة على بعد حوالي خمسين كيلو متراً الى الغرب من الرأس الشمالي للبحر الميت. وهو يتألف من حمام ومنزل يرجعان الى العصر الأموي وعلى التحديد الى عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ ــ ٧١٥) سادس الخلفاء الأمويين. ويحيط بالقصر سور بطول خمسين متراً وعرض خمس وعشرين متراً، ويضم غرفاً ومخازن واسطبلات، وعلى مسافة قليلة من هذا المقر الكبير بناء حمام لم يزل في حالة معقولة، ولقد دُرس هذا البناء دراسة موسعة، وهو يشبه الحمامات التي كانت معروفة في هذه المنطقة منذ عهد الرومان، وهذا الحمام كحمام الصرح مؤلف من قاعة واسعة مخصصة لخلع الملابس وقريب منها مقصورتان، ثم تأتي القاعة الباردة، والقاعة الفاترة ثم القاعة الحارة وهي مجهزة بأنابيب البخار. ويمتاز هذا المبنى بالرسوم الجدارية الرائعة والتي سنتحدث عنها في فصل مقبل.

قصر أسيس

يعتبر قصر أسيس الذي يقع في الجنوب الشرقي من دمشق وعلى مسافة ١٠٥ كم من أقدم قصور البادية الأموية، وهو يضم أول جامع وحمام. يعتبر أيضاً أقدم حمام اسلامي يقع خارج المدن، كذلك فإن زخرفته الجصية تعتبر الأقدم في تاريخ الزخرفة الاسلامية. وقصر أسيس مؤلف من سور محيط مربع طول ضلعه ٦٧/٥٣ م عدا الضلع الجنوبي فهو أقصر بما يقارب المتر، ترتفع في زواياه أربعة أبراج دائرية كما تقوم في منتصف أضلاعه الثلاثة أبراج دائرية، أما الجدار الشمالي فينفتح في منتصفه المدخل الذي يحف به ربعا برجين وطول

ضلع السور ٦٦ متراً تقريباً . أي بنفس مقياس البناء الصغير في قصر الحير الشرقي . وينتهي دهليز المدخل بالصحن الذي تحيطه القاعات في طابقين اثنين وأكثرها أهمية قاعات الوحدات الخمسة التي تحاذي البرج المتوسط من الجهات الثلاثة عدا الشمالية، بل ان المدخل نفسه يشكل بدهليزه والغرف المنفتحة عليه مجموعة خماسية اخرى . ويشابه التنظيم الداخلي لقصر أسيس التنظيم المعماري في قصر عنجر الذي بناه أيضاً الوليد الأول .

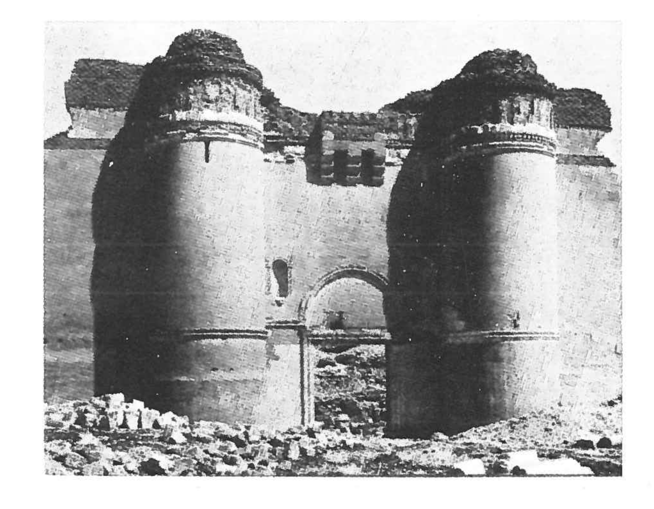
لقد كان القصر مزخرفاً بزخرفات جصية في واجهته مع زخرفات جدارية في أعلى الشبابيك تمثل أقواساً مشابهة لأقواس الدرابزين ، وفي القاعات كان ثمة رسوم جدارية وحيدة اللون أو زخارف نباتية ملونة . وكان داخل الطابق الثاني لبرج الدخول مغطى بالرسوم ، وبدءاً من الشبابيك فإن الجدران تضم احجاراً منحوتة وبعدها رسوم أشبه بتقليد الرخام ملونة بالأحمر والأبيض والأصفر ، وفي أعلى البرج رسوم أزهارها على خلفية سوداء .

مدينة عنجر والقصر

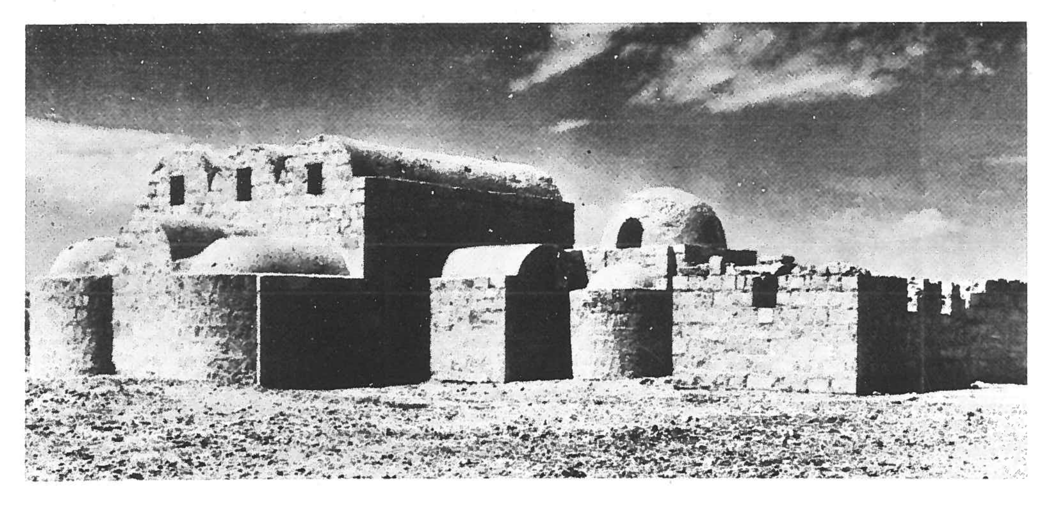
تقع عنجر في منتصف الطريق بين دمشق وبيروت ، ولقد ذكرها ياقوت (عين الجر) .

ويتألف موقع عنجر من سور كبير يشمل أرضاً واسعة طول ضلعه ٣٧٥× ٣١٠ وسمك السور متران . ويدعم هذا السور ثمانية أبراج في الجهة الشمالية ومثلها في الجنوبية وعشرة أبراج في كل من الجهتين الشرقية والغربية وذلك عدا الأبراج الدائرية الواقعة في الزوايا الأربعة، وينفتح في منتصف كل جدار باب محاط باثنين من الأبراج وعرض الباب (٣،٠٨ م) . وفي جهتي الباب الغربي عثر على كتابة كوفية منقوشة .

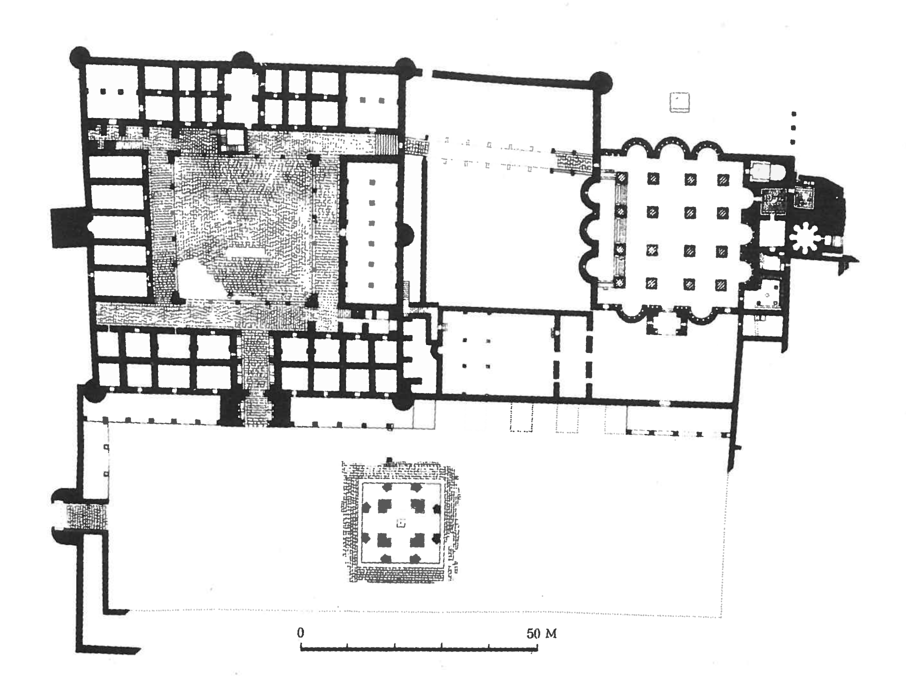
وتبلغ مساحة هذه المدينة ١١٤ ألف م٢ وميلانها ١٣ م ، ونستطيع أن نتبين بوضوح أقنيتها وشوارعها المتقاطعة وموقع القصر في الجهة الشرقية وموقع الحمام في الجهة الشمالية . ويتألف القصر من قسمين متشابهين . وهو مبني من الحجر المنحوت وبعد ارتفاع معين توجد مداميك متناوبة من الآجر تشابه قبة الخزنة في صحن الجامع الكبير في دمشق ، كما تشابه بعض أجزاء قصر المفجر . وللقصر مدخلان واحد من الشرق وآخر من الغرب



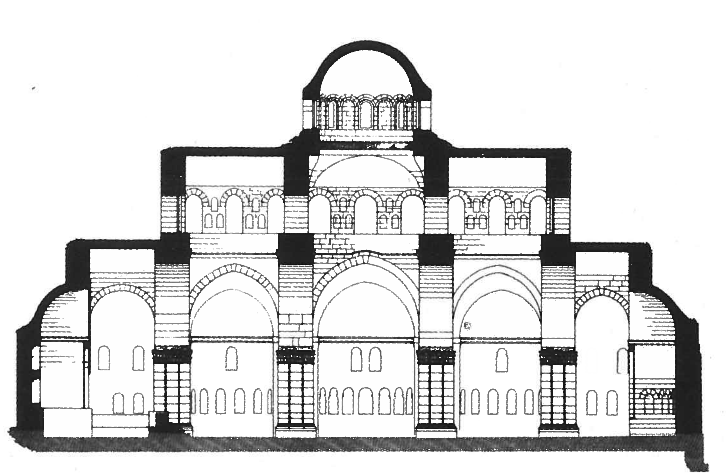
٢١١ ـ سورية ـ قصر الحير الشرقي .



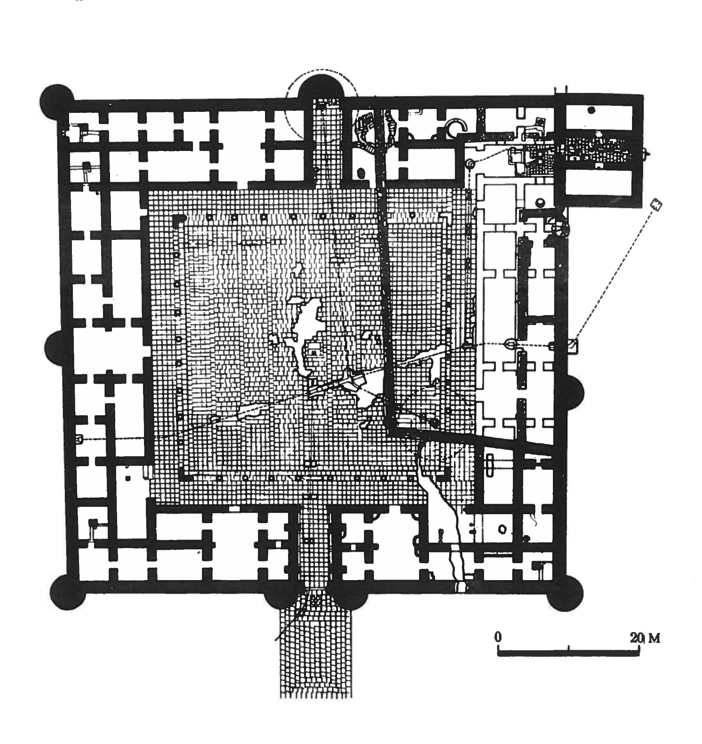
٢١٢ ـ الأردن ـ قصير عمرة .



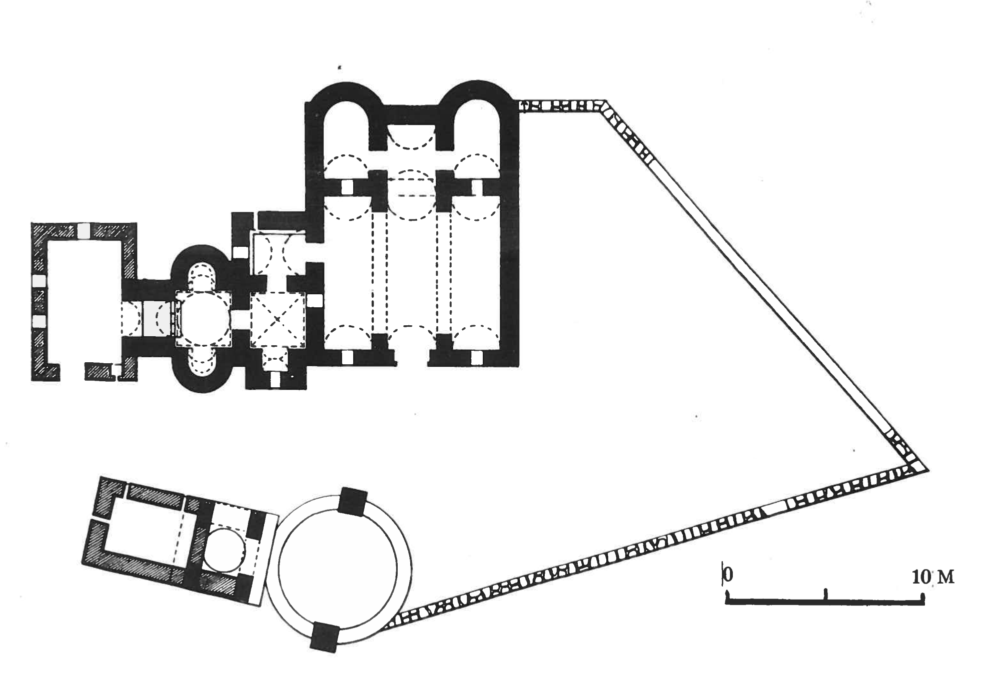
٢١٣ ـ اريحا ـ خربة المفجر ـ مخطط .



٢١٤ ـ اريحا ـ خربة المفجر ـ مقطع .



٢١٥ ـ قصر الحير الغربي ـ مخطط .



٢١٦ ـ الأردن ـ مخطط قصير عمرة .

ما زالت زخارفه قائمة والى جانبه حنية مزخرفة بكاملها. ويتصل البابان بالفناء برواق ذي أعمدة ينفتح على غرف مجاورة.

وشبهاً بأكثر قصور الأمويين وخاصة قصر الحير الغربي والمفجر، فإن قسمي هذا القصر ينفتحان على فناء محاط بأروقة ذات أقواس في طابقين.

قصر الحير الغربي

ان سطح قصر الحير الغربي الذي يقع جنوب غربي تدمر، مربع طول ضلعه ٧٠ × ٧١ م وجداره الخارجي مدعم بأبراج مستديرة، ما عدا الزاوية الشمالية الغربية حيث البرج البيزنطي، الذي أعيد استعماله. وبأبراج نصف دائرية تدعم أواسط الجدران الثلاثة، عدا الجدار الشرقي حيث تنفتح بوابة يحيط بها من الطرفين برجان نصف دائريين مزخرفين، وبناء هذا القصر من الحجر الى ارتفاع مترين ثم من الطوب والآجر مع عوارض خشبية.

وتتصل البوابة بواسطة دهليز بالفناء المحاط بأروقة محمولة على عمد قديمة، ويوجد في وسط الفناء حوض صغير، وترتفع حول الفناء البيوت في طابقين، وترى قاعات القصر وحجراته مرتبة ضمن بيوت ستة مستقلة عن بعضها، بيتان في الجهة الشرقية ومثلها في الجهة الغربية وواحد في الجنوب وآخر في الشمال، ويحوي كل بيت من ٨ الى ١٣ قاعة أو حجرة.

ولقد اكتشف درجان خشبيان يؤكدان وجود طابق ثاني، كما عثر على درابزون رواق الطابق الثاني وهو عبارة عن قطع جصية منحوتة. وكانت بيوت الطابق الثاني وغرفه مطابقة لنظائرها في الطابق الأرضي، ويدخل النور الى الحجرات عن طريق كوات، أما الفتحات الداخلية فكانت نوافذ عليها مشبكات جصية رائعة التكوين.

وثمة خزان ماء تصل اليه مياه سد خربقة الذي يبعد ١٦٫٥ كم والذي يغذى من نبع الكوم، يمد القصرين بالماء، كما يغذي أبنية أخرى تابعة للقصرين هي؛ الجامع والحمام والطاحونة والخان، ولقد عثر على أقسام في الأقنية الحجرية التي كانت تنقل الماء.

ويقع الحمام شمالي القصر على بعد ثلاثين متراً من البرج القديم، وهو مؤلف من قسم بارد وقسم دافىء، وقد فرشت أرض هذا القسم بالرخام ولونت الجدران بطلاء ملون تقليداً للرخام. وكان البخر يمر من خلال فراغات تحت الأرض شبيه بحمام قصير عمرة.

قصر الحير الشرقي

يقع قصر الحير الشرقي على بعد ١٠٥ كيلو متراً شمال شرقي تدمر وعلى مسافة ستين كيلو متراً جنوب الرصافة. وهو مدينة متكاملة أبرز مافيها قصران، ما زالت معالمهما ظاهرة.

وطول ضلع القصر الكبير ١٦٠م تقريباً وطول ضلع القصر الصغير ٧٠م وسطياً، وكل من القصرين مدعم بأبراج نصف دائرية. وفي القصر الكبير بوابة على طرفيها برجان ثم دهليز ينتهي بالفناء المحاط بغرف في طابقين، ولهذا القصر عدد من المداخيل الأخرى، تتقاطع بممرات كالشوارع، مما يجعله مدينة فيها قصور صغيرة ومعصرة ومسجد له حرم مؤلف من ثلاثة أجنحة عرضانية وجناح معترض، ومن صحن محاط بأروقة مؤلفة من أقواس حجرية محمولة على عضائد ومئذنة مربعة منفصلة تقع بين القصرين.

أما القصر الصغير فله مدخل وحيد وفناؤه محاط بغرف واسعة. ويرتفع ١٥ متراً مبني بالحجر وزخارفه قليلة، أما بابه فيعلوه ساكف وفوقه قوس وهما مبنيان بحجارة مزخرفة بقوالب وعلى جانبي الباب حنيتان مزخرفتان. وفي أعلى الباب (جوشن) وهي شرفة دفاعية بارزة لصب الزيت ضد المهاجمين.

ولقد قام غرابار خلال تنقيباته بالتأكيد على هوية القصر الصغير من أنه يرجع الى العهد الأموي والى عهد هشام كما يبدو من الكتابة.

أما القصر الكبير فهو أموي ولكنه أعيد إنشاؤه في العهد العباسي وفي القرن العاشر،

حيث أصبح عنصراً أساسياً في مدينة متكاملة فيها معاصر الزيوت وصناعات زجاجية وأحياء سكنية ومسجد، وقناة تنقل المياه الى هذه المدينة يحتمل أنها موجودة منذ قبل الاسلام.

ولقد لعبت هذه المدينة دوراً تجارياً هاماً لموقعها وفعاليتها.

خربة المفجر

يقع قصر المفجر على مقربة من أريحا، كان قد شيده هشام بن عبد الملك لكي يكون استراحة ملكية أو مدينة تمتاز بوفرة الزخرفة.

وكشفت الحفريات عن قصر وجامع وحمامات وفناء أمامي ذي أعمدة وبركة مزدانة بالزخارف.

وبناء القصر هو الرئيسي في هذه المجموعة ثم أضيف اليه الجامع والحمامات. ويشبه مخطط القصر مخطط القلاع الرومانية، فهو على هيئة مربع طول ضلعه ٥ ,٦٤ متر، أما الضلع الشرقي فهو ٢٥ ,٦١ م. في أركانه الأربعة أبراج مدعمة وأمام مدخله الذي يقع في الجدار الشرقي يوجد فسحة أمامية معمدة تمتد حتى الحدود الشمالية للحمامات، والمدخل الرئيسي لهذا الفناء يقع في الجنوب يحيط به برجان. ولقد تركت معظم مساحة الفناء عارية وفي وسطها تقع البركة ذات الزخارف وهي من المنشآت الهامة، فهي بركة مربعة عمقها متر تقريباً تعلوها قبة عظيمة ذات ثمانية أضلاع فوق أربعة أقواس ضخمة، وهي مزدانة بأجمل الزخارف. وكان بناء القصر مؤلفاً من طابقين لهما شرفات في الأعلى أو رواق سفلي يحيط بجوانب هذا الفناء، أما البوابة فكانت ضمن برج كبير يعلوه قوس متقنة تزدان واجهتها الأمامية بصف من المحاريب.

وينتهي الدهليز بالفناء الداخلي للقصر المحاط بالغرف في طابقين، وتشكل الغرف في الجهة الغربية مجموعة متكاملة، وتعتبر المقر الملكي، بينما تبدو غرف الجهة الجنوبية مستقلة عن بعضها واسعة، أحدها كان بمثابة مسجد.

ويقع الجامع في الجهة الشرقية بين القصر والحمامات، ولم يكن مسقوفاً فيما عدا الصدر الجنوبي المعقود الذي يضم المحراب.

وتتألف الحمامات من رحبة أمامية ومدخل مسقوف وقاعة ضخمة طول كل ضلع من أضلاعها ٣٠ م، ويُحمل سقفها على ست عشرة قاعدة ضخمة هي أعمدة متداخلة تحمل أقواساً فوقها أقواس مخففة، وفي الجدران تجاويف خمسة مغطاة بقباب عالية وقد فرشت أرض الحمام بالفسيفساء بتشكيلات خارقة.

وعدا هذه القاعة الضخمة، توجد من الناحية الشمالية غرف للحمامات الساخنة وأخرى للحمامات الباردة وغرفة بخار. وفي الزاوية الشمالية الغربية غرفة خاصة للاستراحة، وهي الغرفة التي تحفل أرضيتها بأروع الفسيفساء.

وتتألف هذه الغرف من قسمين، قسم مربع وعلى جانبيه دكتان مستطيلتان، وقسم مجوف ترتفع أرضيته عن مستوى القسم الأمامي بشكل حنية مرتفعة.

قصر المشتى

أنشأ الوليد الثاني قصراً يقع على مسافة ٣٢ كم جنوب شرقي عمان اطلق عليه اسم المشتّى، يحيط بالقصر سور مربع طول ضلعه ١٤٤ م، ويكتنفه خمسة وعشرون برجاً دائرياً، عدا برجا المدخل فهما نصفا مثمنين. يمتاز القصر بتقسيماته فهو مقسم الى ثلاثة أجنحة، الجناح الوسطى مقسم الى ثلاثة أقسام يضم القسمان الشمالي والجنوبي الأبنية الرئيسية، أما القسم المتوسط فهو يشكل ساحة مكشوفة. والقسم الشمالي كان مقراً للخليفة أما القسم الجنوبي فهو ممرات وغرف مسجد. ومنه ينفتح المدخل الوحيد الذي تزينه من الخارج واجهة مزخرفة.

قصر الطوبة

يقع قصر الطوبة الى أقصى الجنوب من القصور الأموية في بادية الأردن التي أنشئت في عهد الأمويين في وادي الغداف على بعد مئة كيلو مترا من جنوب شرقي عمان.

ويبلغ طوله ١٤٠ متراً وعرضه ٧٣ متراً وتدعم جدرامه الخارجية خمسة أبراج نصف دائرية من الشمال وبرجان من الشرق والغرب اضافة لأربعة أبراج في الزوايا بشكل دائري، أما في الجنوب فيوجد برج في أوسط الجدار ذو مخطط غريب، والى جانبي المدخلين برجان مربعان، وينفتح كل مدخل نحو فناء محاط بغرف مختلفة المساحة منفتحة على بعضها، وهكذا فإن هذا القصر في الواقع يقسم الى قسمين متطابقين يفصل بينهما دهليز وحيد.

ويمتاز هذا القصر بطابعه الأموي الواضح من طريقة النحت على الحجر ولكنه يختلف عن غيره من القصور إذ انه انشيء على السواء من الحجارة والطوب واللبن (وهو الآجر غير المشوي).

القصور العباسيّة

قصر الاخيضر العباسي

يشكل هذا القصر بمخططه حلقة الاتصال بين طراز قصر المشتى من منشآت الأمويين، وبين قصور سامراء التي أقامها خلفاء هارون الرشيد، وينسب هذا البناء الى عيسى بن موسى وهو أمير من الأسرة العباسية كانت تقيم في هذه المنطقة عام ٧٧٨.

وشكل هذا البناء رباعي يشابه شكل قصر المشتى، ويبلغ طول ضلعه قرابة مائة وسبعين متراً يحده سور مدعم بأبراج نصف دائرية، وهو يضم مجموعة مركزية من البيوت الشديدة التناظر وأبنية جانبية وافناء واسعة.

وفي وسطه واجهة السور الشمالية يقوم باب ينفتح على دهليز عميق تقوم على طرفيه مجموعتان سكنيتان.

ومن الدهليز نصل الى فناء واسع ذي جدران أربعة مزينة بمحاريب ذات صدر مسطح تعلوها قبيبات (شكلها ربع كروي). وفي نهاية هذا الفناء تنفتح صالات الاستقبال، وعلى المحور يقوم مقام الصالة ذات الأجنحة والحنيات الثلاثية، التي رأيناها في صالة قصر المشتى، ايوان تعقبه صالة مربعة. وبعد ذلك نشاهد صحناً ينتهي بايوان آخر ذي أبعاد صغيرة، ويرافق هذه الجزء الأوسط من اليمين واليسار قاعات مبنية حول أربعة أفنية مربعة. وفي كل من هذه الأفنية الأربعة نلاحظ وجود ايوانين يشكلان واجهة تشرف مباشرة على المساحة المكشوفة، أو على رواق يحد بدوره أحد أضلاع هذه المساحة. وهذه المجموعة

الأخيرة (الايوان والرواق المتقدم) تشكل مخططاً بشكل T مما سنراه في سامراء. وينهض فوق هذا الطابق الأرضي طابق آخر من القاعات.

ورغم بساطة البناء فإن هذه الخربة ذات المظهر الكبير تقدم لنا مجموعة هامة ومختلفة من العقود،منها عقود نصف اسطوانية وعقود مدعمة بأقواس مزدوجة وقبوات مزينة بحنيات، وعقود نصف اسطوانية عرضانية، وقباب متتابعة وقبوات متصالبة، أما أقواس الأبواب والأروقة فهي أقواس كاملة، وأقواس المحاريب حدوية أو مفصصة، مما نراه شائعاً في المشرق والمغرب.

الجوسق الخاقاني

لقد هدمت قصور سامراء تهديماً شديداً، ثم بدد آثارها المنقبون خلال عدة قرون بحثاً عن الآجر لاعادة استعماله. غير ان أهم القصور ولا شك، هو الجوسق الخاقاني الذي شيده عام ٨٣٦ المعتصم بن هارون الرشيد، فهو يتميز بعمارة عالية أقيمت على سطح يشرف على الضفة اليسرى لنهر دجلة. ولقد عرف هذا الجزء من القصر باسم (قصر طيسفون العرب) وفعلاً انه يذكر بطاق كسرى في طيسفون.

وتشغل الواجهة ثلاثة اواوين، ولعل الايوان الأوسط كان يستعمل لاستقبالات الحاكم وهو صالة عرضها ثمانية أمتار وعمقها سبعة عشر متراً، أما القبوة المبنية مقطعاً مقطعاً فيبلغ ارتفاعها احد عشر متراً عن الأرض. والايوانان الجانبيان أصغر بكثير من الايوان الأوسط، وكل منهما مغطى بقبيبة، ويستخدمان كمداخل للصالات التي تحاذي الايوان المركزي. ويؤدي هذا الايوان الأخير الى مجموعة متتابعة من الغرف الواسعة، (ولقد احصي منها ست غرف) ذات أبواب متتابعة ثم يأتي صحن مربع مزين بفسقية، وتعقبه من جديد ابنية اخرى ولعلها غرف الحريم، وهي مرتبة على شكل مصلى يحيط بصالة مربعة. وكانت تمتد بعد ذلك فسحة واسعة مسورة تخترقها قناة، كانت لا شك مزدهرة بالنباتات، وفي

أقصى هذه الفسحة، توجد حفرة محاطة بأروقة وأقبية صغيرة تقوم بدور السراديب، وهي على ما يبدو قاعات تحت الأرض كانت ملجأ يركن اليه في أيام الصيف القائظة، وتنتهي هذه المجموعة الضخمة بملعب واسع لسباق الخيل ولرياضة كرة الجوكان (البولو).

قصر بلكوارا

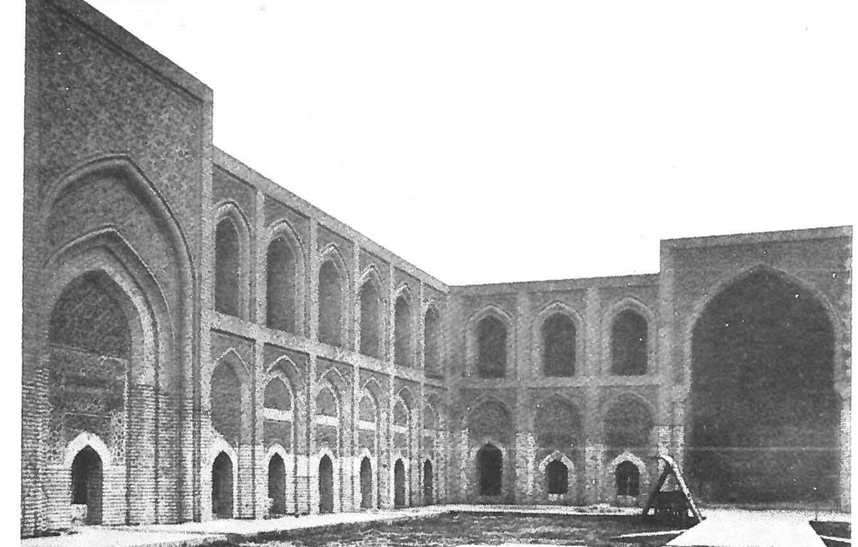
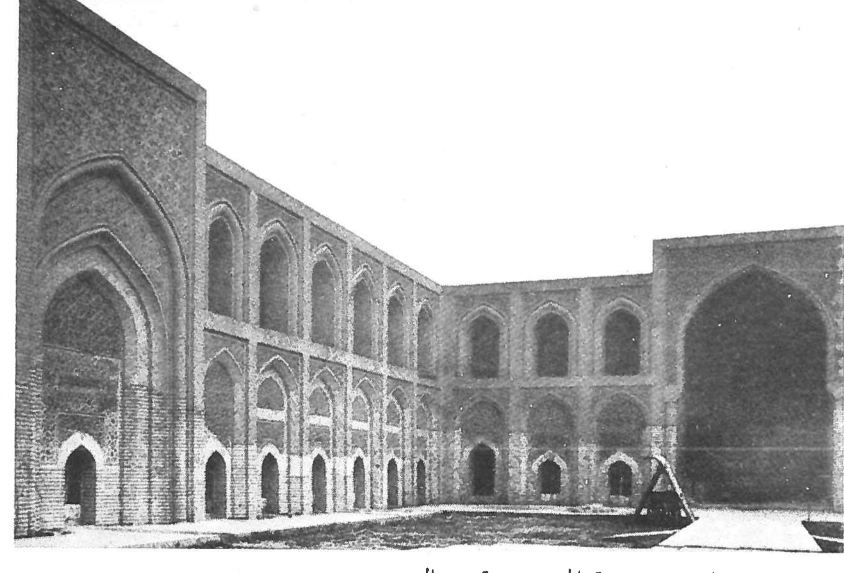
لعل الخليفة المتوكل (٨٤٩ــ ٨٦١م) هو الذي شيد قصر بلكورا الذي يشبه بمخططه قصر المشتى وقصر الاخيضر وقصر الجوسق.

وفي هذا القصر يتعاقب سوران، يشغل الجزء الأوسط من السور الأول صحنان مستطيلان، وعند التقائهما كان ينهض سرادق مستقل، ويشمل القسم الأوسط من السور الثاني مجموعة جميلة من المنشآت المتناظرة وصحناً يشكل تتمة لهذه المنشآت. وفي المنشآت نجد شكل الاواوين الثلاثة تنفتح من الواجهتين الأمامية والخلفية. وبينهما أربع قاعات مستطيلة الشكل مرتبة بشكل صليب تحيط صالة كبيرة كما هو الأمر في قصر الجوسق،وتمتد في الباحات ممرات متقاطعة بصورة قائمة تفصل مساحات لربما كانت مزروعة سابقاً.

قصر العاشق

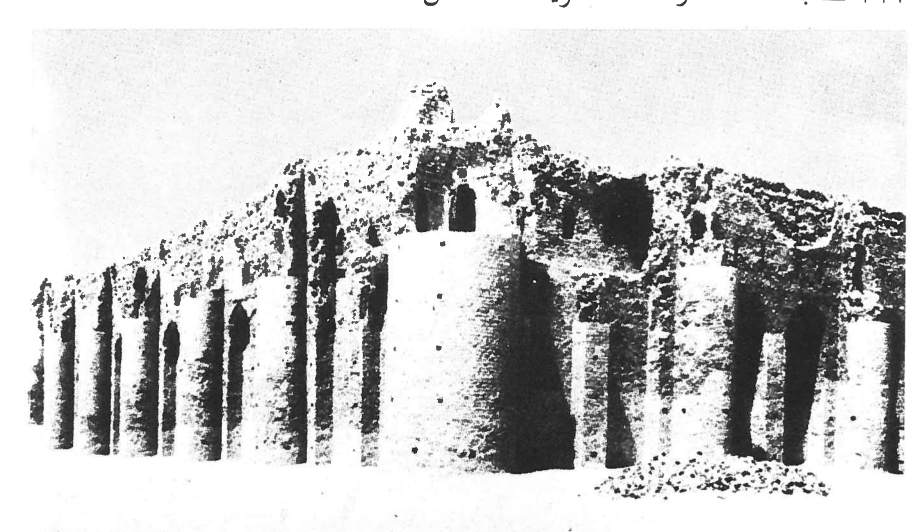
ويقوم على الضفة اليمنى من نهر دجلة ومقابل قصر الخليفة، قصر العاشق الذي يعود الى عهد الخليفة المعتمد (٨٧٨ــ ٨٨٢م) وهو يشبه القلعة أكثر مما يشبه مسكن ملك. ويتألف من سور خارجي مستطيل (طوله مائة وثلاثون متراً وعرضه تسعون متراً) يتوج رابية نحتتها يد الانسان، ومن بناء متقدم يربطه بأحد الضلعين الصغيرين للمستطيل جسر فوق خندق، والسور الرئيسي مدعم بعضد مدورة حفرت بينهما محاريب متجاورة قوسها الأعلى مفصص.

وعدا عن منشآت الخلفاء هذه، فإن التنقيبات الأثرية في سامراء قد اطلعتنا على وجود مساكن خاصة لا تقل أهمية عن هذه القصور. هذه المساكن واسعة جداً وعديدة الغرف. وهي ذات مخطط وحيد الشكل فرض نفسه على جميع المعماريين، فالمدخل فيه والدهليز يصلان الطريق أو الزقاق المسدود بفسحة مستطيلة كبيرة كانت تنفتح عليها الغرف. وكثيراً ما كان في وسط الباحات شقق لها المخطط نفسه، وليس ما يدل على وجود طريق فيها، ولكن ثمة أقبية كانت تستعمل كسرداب في الفصل الحار. وفوق أحد ضلعي الباحة تقوم صالة ذات مخطط على شكل T تشبه تلك التي رأيناها في قصر الأخيضر، ويمتد قسم عريض على طول الباحة مشكلاً الجبهة الرأسية لحرف T بينما يبدو الجزء الشاقولي من الحرف أقل عرضاً ويؤلف نوعاً من مهجع يمتد وسط الضلع الكبير المقابل للصحن. وتقوم في الزاويتين الى جانبي المهجع حجرتان تتمان المستطيل الذي يحيط المجموعة. ولسوف نتابع انتقال طراز هذا النوع من الصالات عبر البلاد الاسلامية.

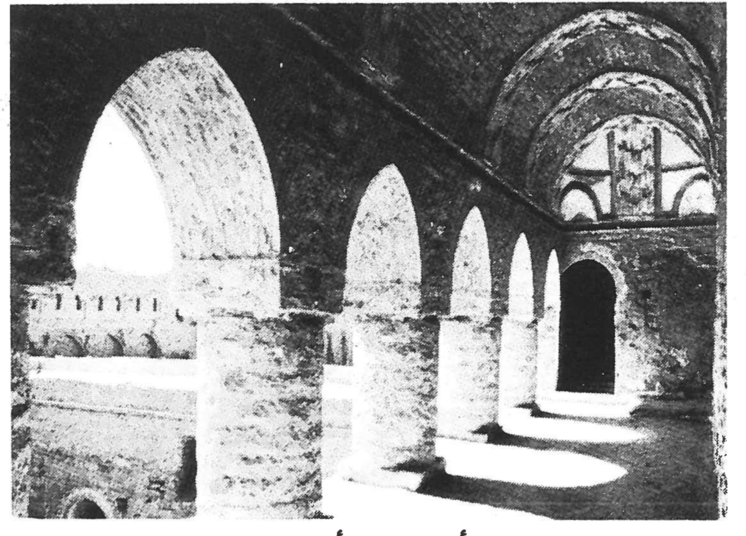



٢١٧ ــ بغداد ــ مدرسة المستنصرية ــ الصحن .

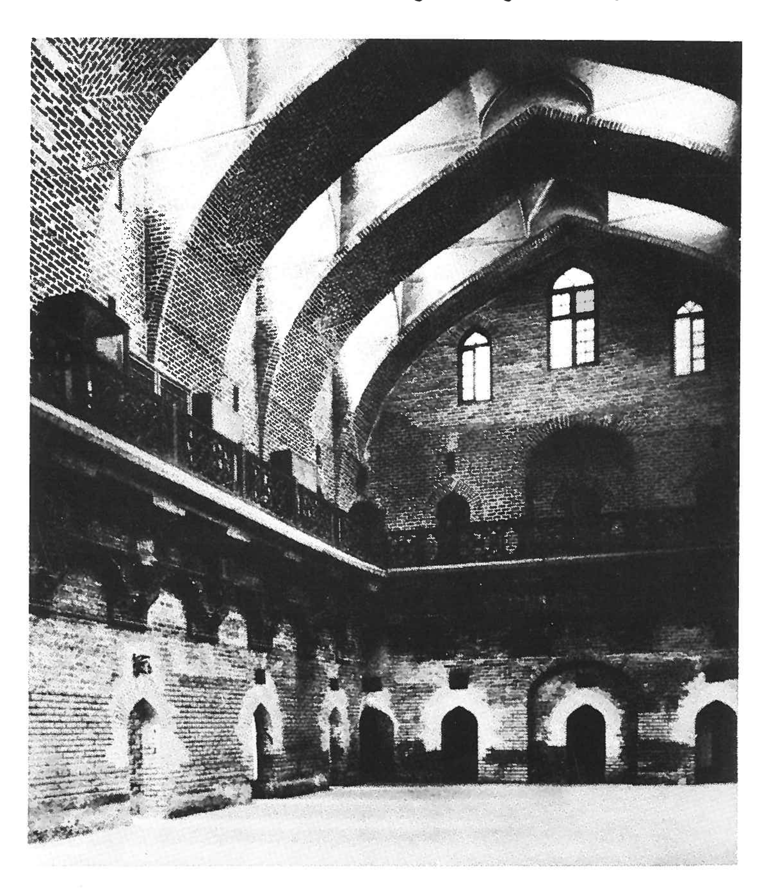
٢١٨ ــ بغداد ــ القصر العباسي ــ الصحن .



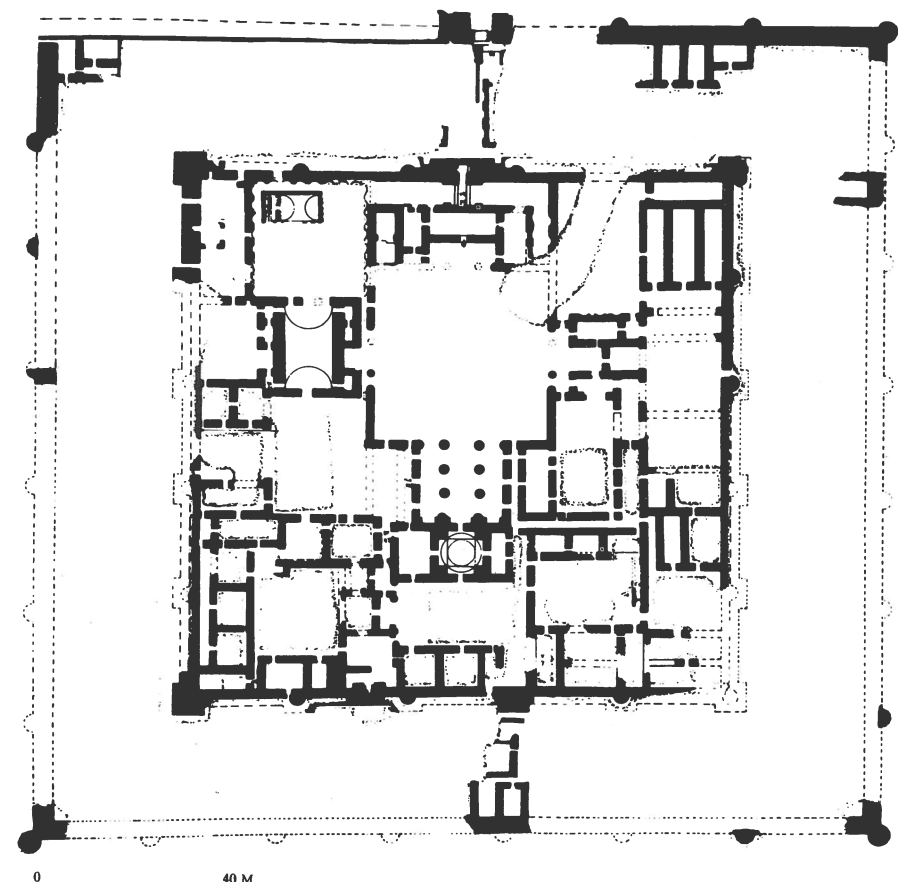
٢١٩ ــ العراق ــ قصر الأخيضر .



٢٢٠ ــ العراق ــ قصر الأخيضر ــ الأروقة .



٢٢١ ــ بغداد ــ خان مرجان .



٢٢٢ ــ العراق ــ قصر الكوفة ــ مخطط .

الزخرفة المعمارية العباسية

كانت القصور والبيوت العباسية غنية الزخرفة، فلقد وجدت في المساكن الخاصة نقوش بارزة من الجص كانت تزين اسفل الجدران المصنوعة من الطين، وكذلك أطر الابواب وأحياناً الأفاريز، والسقوف كانت من الخشب المحفور والمدهون، وأحد هذه القصور يضم صوراً عديدة على الجص. هذا واذا أضفنا الى ذلك ان المزخرف لم يكن يجهل الفسيفساء ذي الفصوص الصغيرة والقطع المنحوتة من الصدف ولا التقطيعات الرخامية أو الطينية المطلية بالميناء وبلاطات الخزف (القاشاني). فإننا نعطي بذلك فكرة عن تنوع التقنيات، التي كانت تتنافس في تزيين داخل المباني. أما الأقواس. فهناك أقواس نصف دائرية وأقواس منكسرة وأقواس ثلاثية أو متعددة الفصوص وذات تقطيعات باروكية أحياناً، مما يستخدم للفتحات أو للمحاريب. وكشفت أطلال سامراء بعض التيجان، كما وجد غيرها في الرقة مما يعود كذلك لنفس العصر. وهي متولدة في أصولها البعيدة عن الطراز الكورنثي، ولكنها لاتحوي بصورة عامة إلا أربعة أوراق منتصبة. وينحني أعلاها مشكلاً عقفة تقع تحت زوايا سطحية التاج. أما شكلها فهو يشبه شكل جذع المخروط أو زهرة ناقوسية أو الجرس مع بعض التسطيح، أما الأوراق فهي ملساء ونادراً ما تكون مجزأة، أو أن تكون الكتلة بكاملها مكسوة بزخرفة نباتية محورة، تحدد فيها أوراق النخيل والزهرات بخطوط متعرجة، وهي الزخرفة الخطية التي سوف نراها في الزخارف الجصية.

المدرسة المستنصرية

إذا كانت المدارس السلجوقية، وبخاصة التي أنشأها نظام الملك قد اقتصرت على

تعليم الشريعة وفق المذهب الشافعي السني ، فإن بغداد شهدت في عصر المستنصر بالله الخليفة العباسي ، بناء المدرسة المستنصرية عام (١٢٢٧ــ ١٢٣٢) وجعلها لتدريس المذاهب الأربعة ، وهي بناء مستطيل مؤلف من فناء كبير محاط بأروقة في منتصف كل جهة ايوان بعرض ٦ م ، ويحف بكل ايوان من ايواني الضلعيين الكبيرين قاعتان للتدريس . أما قاعات الطلبة فكانت من طابقين على طرفي الايوانات ، وكانت لها بوائك محمولة على اكتاف . وتأخذ هذه المدرسة شكل المنشآت الايرانية .

العمارة المدنية التونسية

في الرقادة المدينة القديمة كان يقوم قصر الأغالبة، وقد ترك من آثاره بركة واسعة مستطيلة الشكل. يقوم على أحد أطرافها مساكن قاعاتها مفروشة بفسيفساء شديدة الشبه بفسيفساء البازيليك. وتؤكد زينة «قصر البحيرة»، العائد لأمراء مسلمين في القرن التاسع استمرار الزخرف الافريقي من العصر البيزنطي، واستخدام الاخصائيين من أهل البلاد الذين ما زالوا يمارسون صنعتهم.

أما البركة الكبيرة التابعة لهذا القصر الأميري، فهل تحمل هي ذاتها تأثير العصر الغابر؟.. لا بد ان الاغالبة قاموا ببناء أكثر من بركة، كما هو الأمر هنا، لارضاء ذوقهم، اذ كانت مرايا الماء هذه من التوابع اللازمة للاطار الشرقي في حياة الأمراء. ولكنها كانت أيضاً للمنفعة العامة.

إن أهم أعمال الأغالبة في هذا الميدان وأكثرها أصالة هما البركتان الكبيرتان اللتان حفرتا لكي تسقيا القيروان. أما البركة الأولى فهي ذات سبعة عشر ضلعاً وتتجمع فيها مياه السهل ثم تجري لتخزن في البركة الثانية وهي أكثر اتساعاً من الأولى وذات ثمانية وأربعين ضلعاً. ولقد أحيطت كل من البركتين بجدار كثيف مدعم من الخارج والداخل بمساند مستديرة. وفي وسط البركة الكبيرة كانت تقوم استراحة تزينية.

وفي المهدية نستطيع التعرف على مكان قصر المهدي مؤسس الدولة الفاطمية والذي حكم من عام (٩٠٨ ــ ٩٣٤ م) وبالقرب من هذا المكان كشفت التنقيبات الأخيرة عن أطلال قصر القائم الذي حكم من عام (٩٣٤ ــ ٩٤٦ م)، والقسم الأكثر سلامة هو

المدخل الذي يقوم على الواجهة والدهليز ذي الصدر المسدود، والذي يؤدي عن طريق أبواب جانبية الى الأبنية والى الصالات. واحدى هذه الصالات مزينة ببلاط رائع جداً من الفسيفساء وهو آخر استعمالات المسلمين لهذه الطريقة القديمة.

وهجرت المهدية عام ٩٤٧م اذ انتقل المنصور بن القائم لكي يستقر في صبرة ـ المنصورية التي تقع على أبواب القيروان،وفيها بنى عدة قصور أوضحت التنقيبات لنا مخطط أحدها، وهو مؤلف من صالات منسقة حسب الترتيب التالي: فثمة صالة مستطيلة عريضة جداً تحيطها فسحة تؤدي الى ثلاث صالات عميقة تنفتح واحدة فواحدة مقابل الفسحة. والصالتان الجانبيتان تحيطان الصالة المتوسطة وهي أكثر عرضاً وبدون جدار جبهي مما يشبه الايوان، وتنفتح الصالات الثلاثة العميقة من الخلف على صالة تمتد على العرض كله.

ويذكرنا ترتيب الغرفة ذات الجدران الطينية بالبيوت الطولونية في الفسطاط، كما يدعونا هذا الى افتراض ان المعماريين التونسيين قد تبنوا في وقت مبكر جداً اساليب العمارة المصرية والرافدية.

ويستمر التيار القادم من الشرق متجهاً نحو الغرب بفضل البرابرة أعوان الفاطميين. ويبدو انتقال الصيغ الشرقية عن طريق افريقيا (تونس) أكيداً في أشير، مهد بني الزيري والواقعة جنوبي مدينة الجزائر، اذ يبدو القصر المكتشف فيها مستوحى بصورة واضحة من قصر القائم في المهدية.

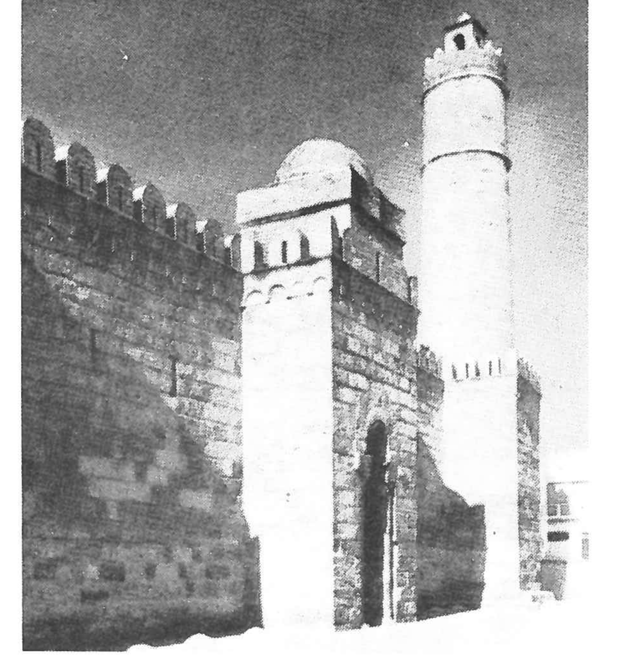
ويمثل مخطط هذا القصر مدخلاً بارزاً ودهليزاً مسدود النهاية تنفتح أبوابه الجانبية على خمسة أقنية محاطة بصالات بتناظر بارع.

الرباط

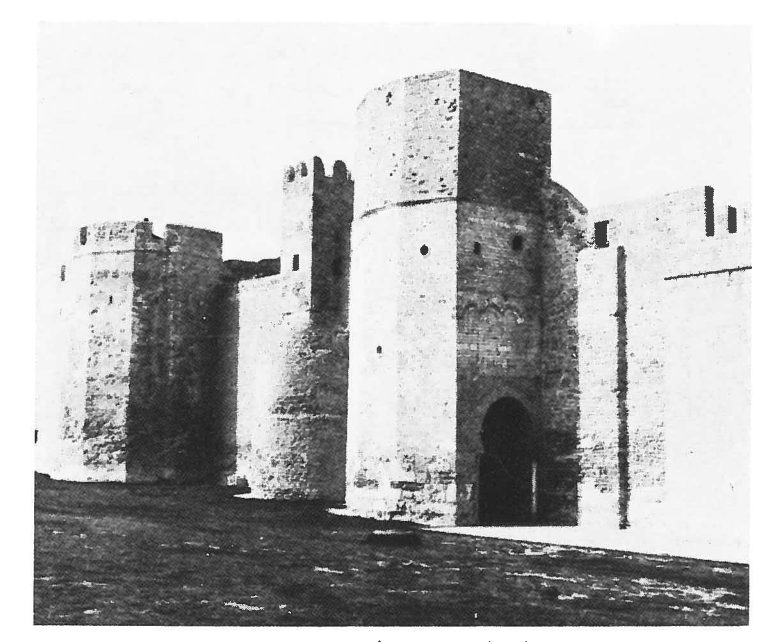
وهو بمثابة دير وقلعة بآن واحد، يشابه المنشآت العسكرية الدينية في الغرب، انتشر على امتداد الحدود البحرية. ولقد شهدت تونس اقامة عدد ضخم منها، ومن أشهرها وأكثرها سلامة رباط موناستير ورباط سوسة. أما الثاني الذي تم انشاؤه عام ٨٢١م من قبل



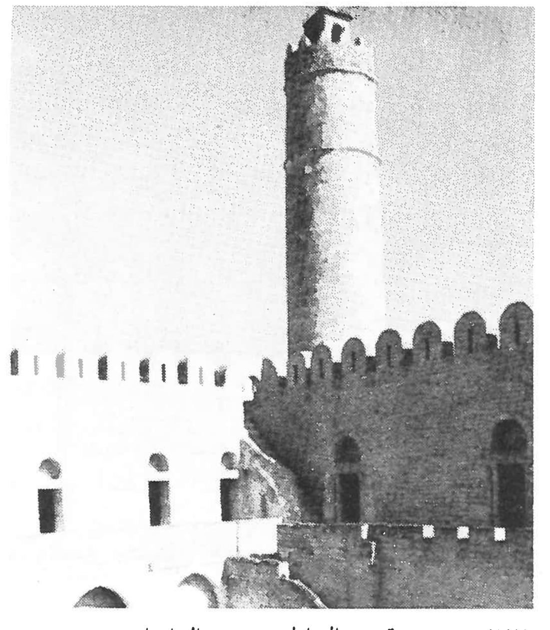
٢٢٣ ــ موناستير ــ الرباط .



٢٢٤ ــ سوسة الرباط ــ من الخارج .



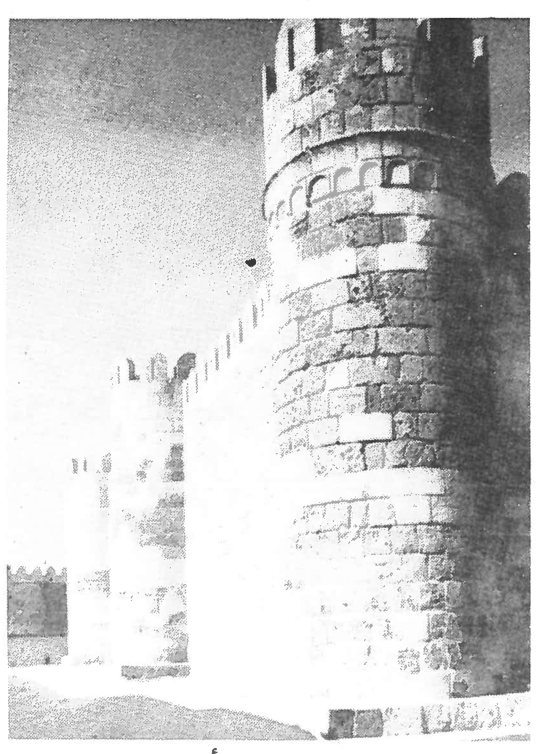
٢٢٥ ــ موناستير ــ الرباط ــ من الخارج .



٢٢٦ ــ سوسة ــ الرباط ــ من الداخل .



٢٢٧ ــ سوسة ــ قبوات الرباط .



٢٢٨ ــ سوسة ــ الرباط ــ الأبراج .

أحد الأغالبة، فلم يعدل إلا قليلاً وهو ذو مخطط بسيط جداً وله باب وحيد في وسط أحد أضلاع السور. وهذا السور مربع الشكل مدعم من زواياه، وحسب المحاور، بأبراج، وأحد أبراج الزوايا ذو قاعدة مرتكز عليها برج عال مخصص لمراقبة اقتراب العدو. ويشغل وسط الرباط فناء في الطابق الأرضي محاط بحجرات يتقدمها رواقان، وفي الطابق الأول تنفتح حجرات أخرى من جهات الممر الثلاث ويشغل الجهة الرابعة مصلى واسع يثبت الصفة الدينية لهذه القلعة.

ويقضي الاشارة الى الشبه الذي يربط مخطط رباط سوسة بمخطط أكثر القصور السورية من العصر الأموي، ذات الجدار المحيط المربع، والمدخل الوحيد المحاط ببرجين نصف دائريين، وذات الغرف المستندة من الداخل على هذا الجدار، والتي تحيط فناء واسعاً.

قلعة بني حماد في الجزائر

تستمر التأثيرات الشرقية حتى بعد مائة وستين عاماً اذ تظهر في قلعة بني حماد وهم انسباء بني الزيري، وتشرف على اطلال هذه المدينة المهجورة والضائعة في جبال بلاد قسطنطينية مئذنة الجامع التي سنتحدث عنها، وبرج قصر (المنار) وهو أحد قصرين استطاعت التنقيبات تحديد مخططاته. ونستطيع تحديد نهاية القرن الحادي عشر زمناً لانشائه. وتتجمع أوسع منشآت هذا القصر حول صحنين، واحد شديد الاتساع وكانت تشغله بركة تفسر اسم (دار البحر) الذي اطلق على هذا القصر.

وثمة صالات واسعة للاستقبال كانت تفصل بين الصحنين، وكان بالقرب من هذه الصالات حمامات لا بد منها لمساكن الأثرياء المسلمين. ويمتد قصر دار البحر حتى أعتاب المنحدر الذي يحيط المدينة، بمجموعة مضطربة نوعاً ما من المنشآت والمستودعات والبساتين.

ويحوي قصر برج المنار صالة مربعة في كل ناحية منها تقوم حنية مقببة تعطي لهذه الصالة مخططاً مصلباً. ويلتف حول هذه الصالة المركزية منحدر كان يسمح بالوصول الى

السطح، أما من الخارج، فلقد كانت هذه القصور تتميز بالقباب المرتفعة بالواجهة المزودة بنتوءات مستطيلة منتظمة البعد. وترتفع من الأسفل حتى أعلى الجدران محاريب متطاولة تتعرج بأصداف مقرنصة كانت تزين النتوءات وما بينها. ويبدو ان هذا الاسلوب مستعار من الرافدين.

ان اشغال الأراضي المجاورة من قبل الاعراب البدو الذين جاءوا بعد التوسع الذي تم في منتصف القرن الحادي عشر جعل الاقامة في القلعة مستحيلة، مما دفع بني حماد الى الانتقال الى بجاية. غير ان هذه العاصمة الجديدة لم تحفظ القصور التي بنيت فيها والتي لانعلم عنها الا اسماءها وأمكنتها المحتملة.

منشآت باليرمو

نظراً لفقدان المنشآت التي تتأكد فيها ذكريات العمارة الفاطمية، فإننا نستطيع أن نبحث عن انعكاسها في العمارة المدنية وفي الكنائس المقامة في صقلية خلال القرن الثاني عشر من قبل الملوك النورمان، من أمثال روجر الثاني وغليوم الأول وغليوم الثاني من الأمراء المسيحيين الذين كانوا محاطين بالمسلمين، فانتشر في بلاطهم الكثير من التقاليد الاسلامية. وامتلأت باليرمو وضواحيها بالقصور الصغيرة التي حملت أسماء عربية والتي توضح لنا التشكيلات التي كانت أطلال قلعة بني حماد قد أبانتها لنا. ومن أمثال هذه القصور، **قصر القبة و قصر العزيزة** وقد انشئا وأنهيا من قبل غليوم الثاني، وفيهما نجد النتوءات المستطيلة التي عرفناها في منشآت بني حماد، وتشغل داخل قصر العزيزة كما هو الأمر في برج المنار في القلعة صالة مربعة، ذات حنيات محاطة بدرج يسمح بالوصول الى الطابق الأعلى. وتلعب المقرنصات دورها في الزخرفة التي تمتاز بكونها انتقائية، نصفها بيزنطي ونصفها اسلامي وحيث يحفل التقليد الفاطمي بعناصر مستوردة من اسبانيا، أو من المغرب.

العمارة الفاطمية

القاهرة وأبوابها

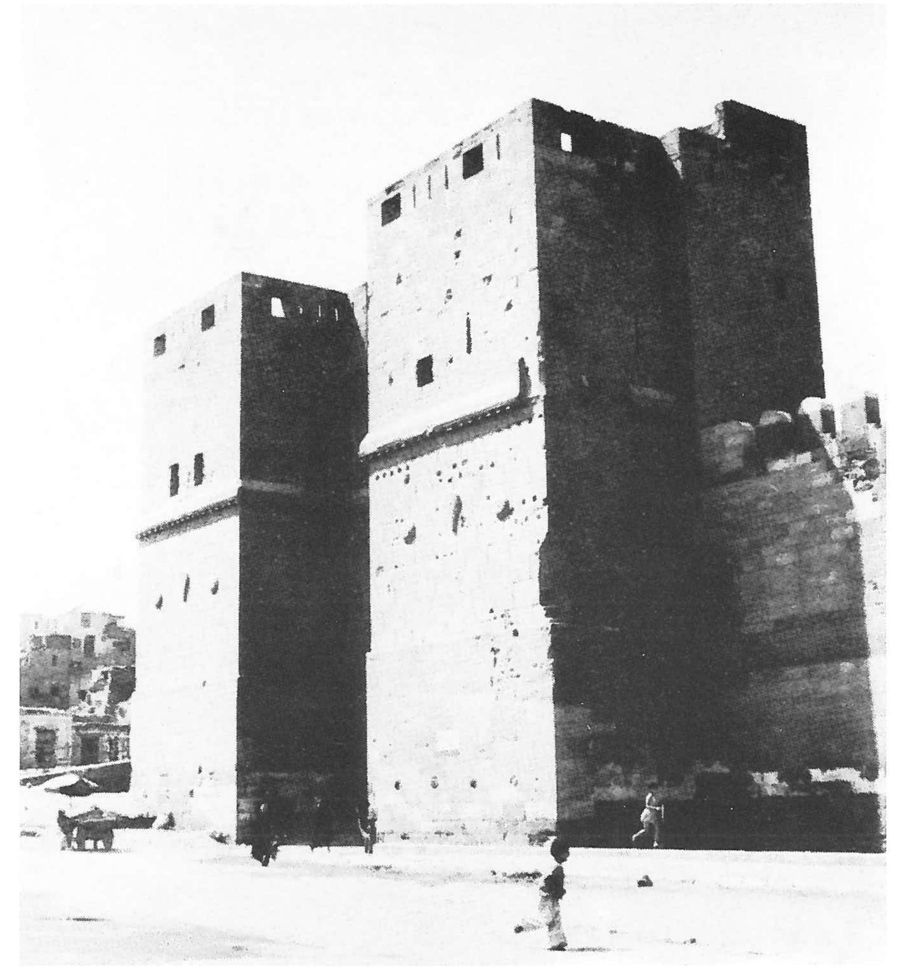
بعد دخول القائد جوهر الصقلي الى الفسطاط عام ٩٦٩م اختط قصره في السهل الشمالي، واتخذ حوله منازل الجند والموظفين، وأحاط الموقع بسور من اللبن له سبعة أبواب وجعله مدينة أطلق عليها فيما بعد اسم القاهرة.

ولقد جدد بدر الجمالي وزير المستنصر (١٠٧٨م) هذه الأسوار بعد أن أنقذ الوضع المتردي في البلاد، وكان مملوكاً أرمنياً معتقاً، ولد في مقاطعة تقع على الحدود كانت الى وقت قريب تابعة للقسطنطينية، ولعله أسلم زمام الاشغال الى معماريين جاؤوا من المدينة الاغريقية الرها (أورفا الحالية) ومن المؤكد أن الاحجار مؤشرة بأحرف اغريقية، ثم أن الطابع البيزنطي ينكشف في عشرين ناحية معمارية، ولقد بنيت الأسوار بكتل من الحجر الغشيم بين صفوف من الأحجار المنحوتة المشطوفة الحوافي، وثمة أساطين أعمدة مدموجة في عرض الجدار. وتدعم هذه الأسوار من الخارج أبراج مربعة مستطيلة تظهر من الداخل على شكل بروزات قوية.

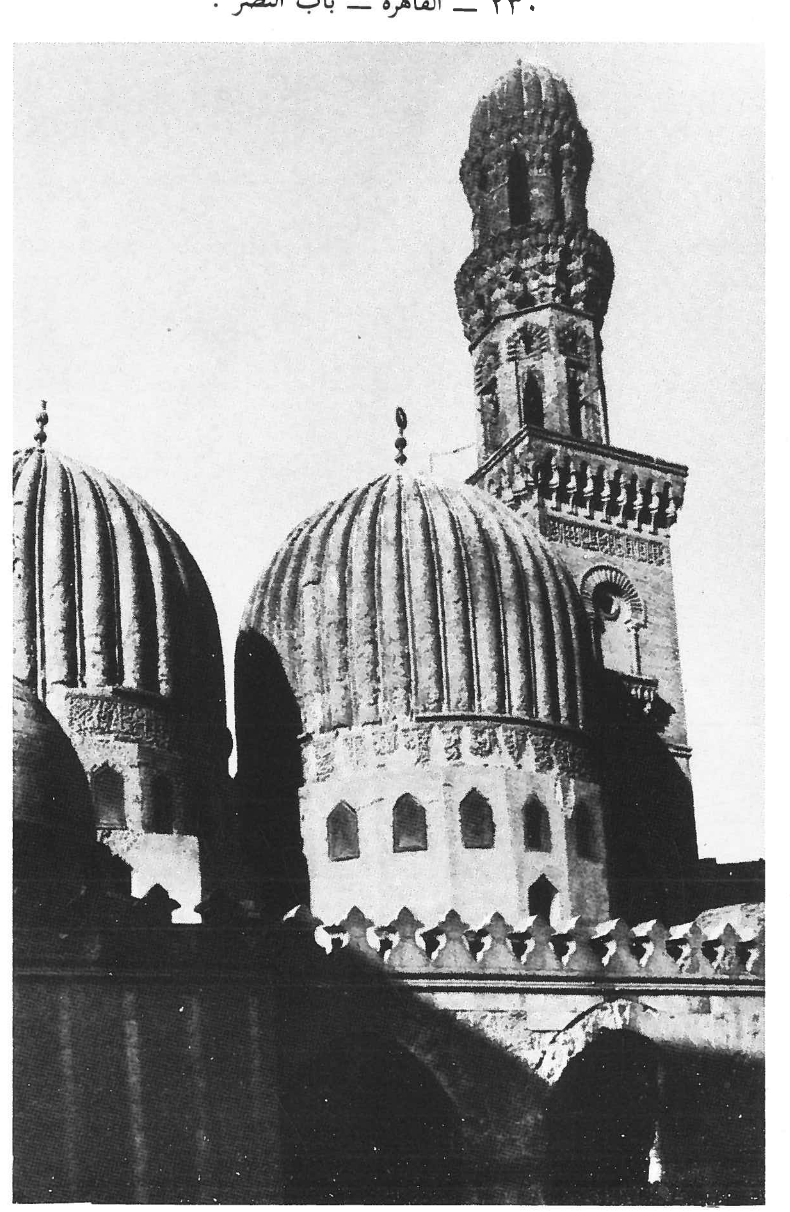
وينفتح في سور القاهرة ثلاثة أبواب ضخمة وهي باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة. وتحاط مداخل المدينة التي تمثل أروع منشآت القاهرة بأبراج مربعة أو مستديرة تشمل دهليزاً مركزياً مغطى بقبوة متصالبة أو بقبة نصف كروية، وجميع الاشكال المعمارية للسقف وللفتحات هي بصورة عامة تقريباً ذات شكل مقوس نصف دائري. أما الزخرفة فهي بالغة التقشف جداً.



٢٢٩ ــ القاهرة ــ باب الفتوح .



٢٣٠ ــ القاهرة ــ باب النصر .



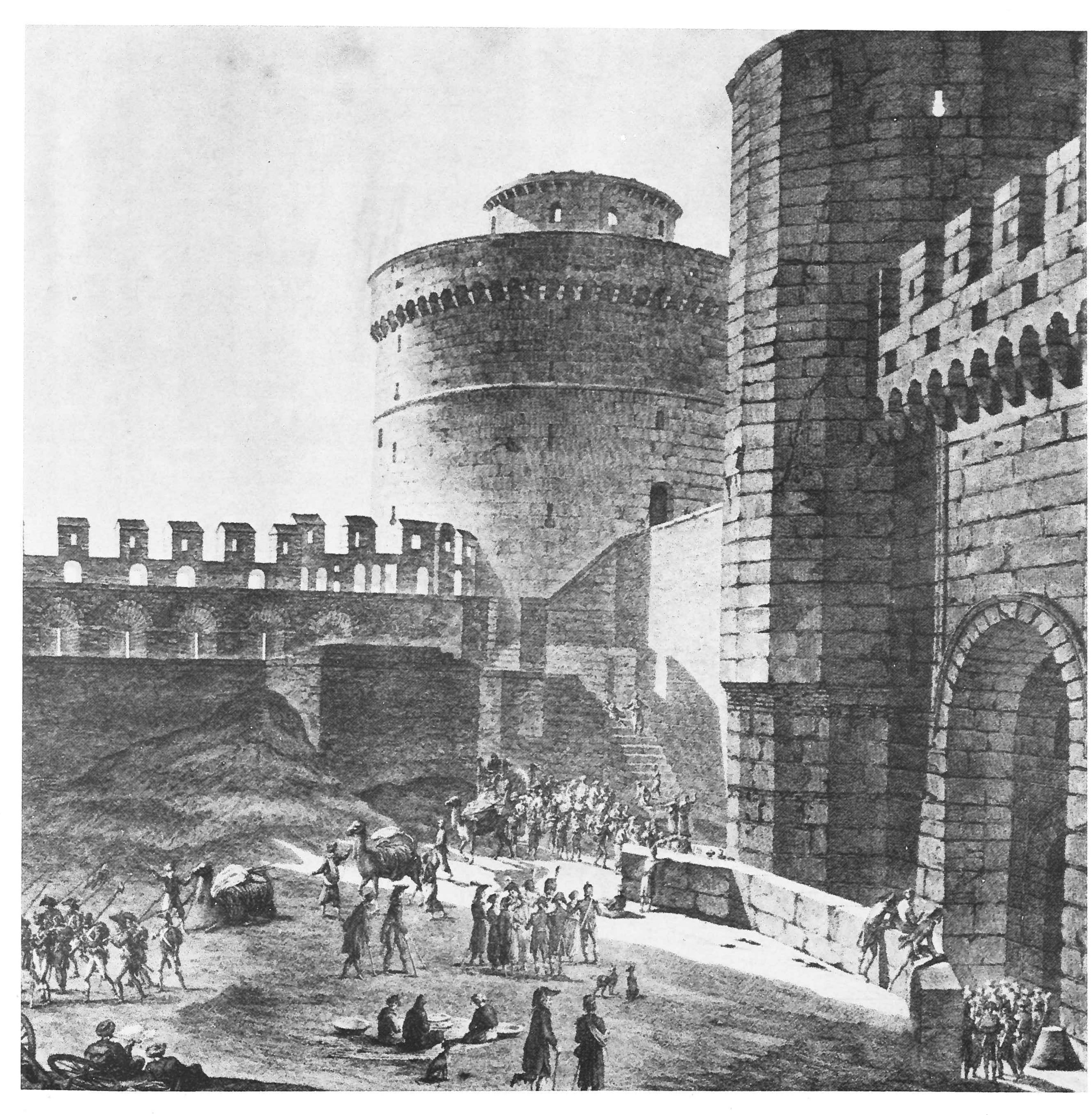
٢٣١ ــ القاهرة ــ مدفن الاميرين سنجر وسلار .

قلعة صلاح الدين في القاهرة

في عام ١١٧٦ أمر صلاح الدين الأيوبي بانشاء سور يحيط بالقاهرة وبناء قلعة الجبل، وكلف الأمير بهاء الدين قراقوش بالاشراف على هذا العمل الضخم الذي أضيف عليه كثير من المنشآت فيما بعد، وأجري عليه تعديل غير من بعض معالم القلعة، ولقد قام الملك الكامل ١٢٠٧ بتشييد أول قصر في القلعة، كما شيد أبراجها الرئيسية وأصبحت في عهده مقر الحكم، واستمر الأمر كذلك حتى انشاء قصر عابدين.

وتتألف القلعة من منطقتين بحسب ظروف تضاريس الجبل، المنطقة الشمالية مستطيلة الشكل تقريباً ولها أبراج بارزة. والجنوبية تنفصل عن الشمالية بجدار بطول ١٥٠ متراً وهو سور عريض ذو أبراج، وله باب يسمى الباب الجواني. وتتضمن المنطقة الجنوبية منشآت مختلفة من قصور وبيوت واصطبلات وهي أصغر من الشمالية ومساحتها ٥١٠ × ٢٧٠ متراً ولكنها غير منتظمة الأبعاد وليس لسورها أبراج كثيرة وهي من منجزات الملك الكامل.

أما الحصن الشمالي فلقد شيده السلطان صلاح الدين الأيوبي وهو أكثر منعة ويمتاز بوجود بئر يسمى الحلزون يعتبر من أطرف وسائل رفع المياه، وهو ينسب الى سيدنا يوسف، ويتألف من طابقين، عمق الأول ٥٠ متراً والثاني ٤٠ متراً ولكل طابق ساقية ترفع المياه منها بواسطة الدواب ولعل هذا البئر متصل بالنيل.



٢٣٢ ـــ قلعة القاهرة .

العمارة المدنية المملوكية في مصر

شيدت في عصر الأيوبيين والمماليك قصور لم يبق منها أي أثر اليوم ، ولكن الأثريين الذين رافقوا حملة بونابرت شهدوا بعض أطلالها وذلك مثل **قصر الهواء** الذي شيده صلاح الدين الأيوبي في قلعة القاهرة ثم رممه بيبرس ثم قلاوون . وكانت توجد فيه قاعة ذات قبة كبيرة محمولة على اثني عشر عموداً كانت مخصصة للعرش ، ومثال آخر على هذه القصور ، **قصر نجم الدين** في جزيرة الروضة ، وكانت الصالة الرئيسية فيه تتضمن جزءاً مركزياً محمولاً على أربع مجموعات ، كل مجموعة مؤلفة من ثلاثة أعمدة ، وتحيط هذه المساحة المربعة أروقة ، ويقوم في الشمال والجنوب ايوانان عميقان ، مختلفا الأبعاد يضفيان على جملة البناء شكلاً متطاولاً جداً . كما وتقوم في الشرق والغرب حنيتان فيصبح مخطط البناء مصلباً . وهذا المخطط المصلب القائم على أواوين ذات حنيات عميقة أو غرف ملحقة أو على حنيات جانبية بسيطة تحيط بقاعة عالية مغطاة بقبة أو بمنور يتسرب منه الضياء أصبح فيما بعد شكل (القاعة) الموجودة في الطابق الأول في المساكن المصرية في العصر العثماني ، ويتوضح ذلك في قصور الياشباق والباشتاق حيث يتقدم هذا القسم المغلق صحن ورواق يعرف بالمقعد . وفي القاهرة نموذج لهذا الصحن يرجع الى القرن الخامس عشر .

ولقد وجد هذا المخطط المصلب أيضاً في **الحمامات** ، وتحفظ القاهرة ودمشق بعضاً منها مما يرجع الى عهد المماليك وحتى الى عهد سابق أيضاً . والوضع العام للحمام موروث عن الحمامات القديمة ، فهو مؤلف من ممر ملتو يؤدي الى صالة خلع الملابس والراحة (المشلح) وتضم هذه الصالة قسماً مركزياً مزيناً ببركة ومضاء بمنور فانوسي الشكل ، وتنفتح

على الصالة أواوين مرتفعة الأرض ومجهزة بأرائك للاستناد عليها. كما ويمتد ممر آخر عبر القاعة الفاترة (الوسطاني) وتستعمل هذه القاعة للتدليك، وهي مؤلفة من باحة مركزية مغطاة بقبة وحولها دواوين منسقة على شكل صليب، ويلحق بالحمام مقاصير حارة، ورغم الضياء الضئيل الذي يتسرب اليها فإنها غالباً ما تكون مزخرفة.

ولعل من المفيد أن نذكر بعض توابع العمارة المدنية مثل الخان (أو الوكالة). ولهذه المنشآت أحياناً طابع العمل الخيري اذ يقيمها صاحبها بدافع تخليد ذكره وارضاء لذوقه الفني بنفس الوقت. وكانت القاهرة القديمة تحتفظ بإحدى هذه الوكالات التي تعتبر بساحتها المحاطة بمساكن الرجال والحيوانات والبضائع، وبواجهتها التي تتضمن عدداً من الدكاكين من أروع المباني التي بناها قايتباي.

العمارة السورية في القرون الوسطى

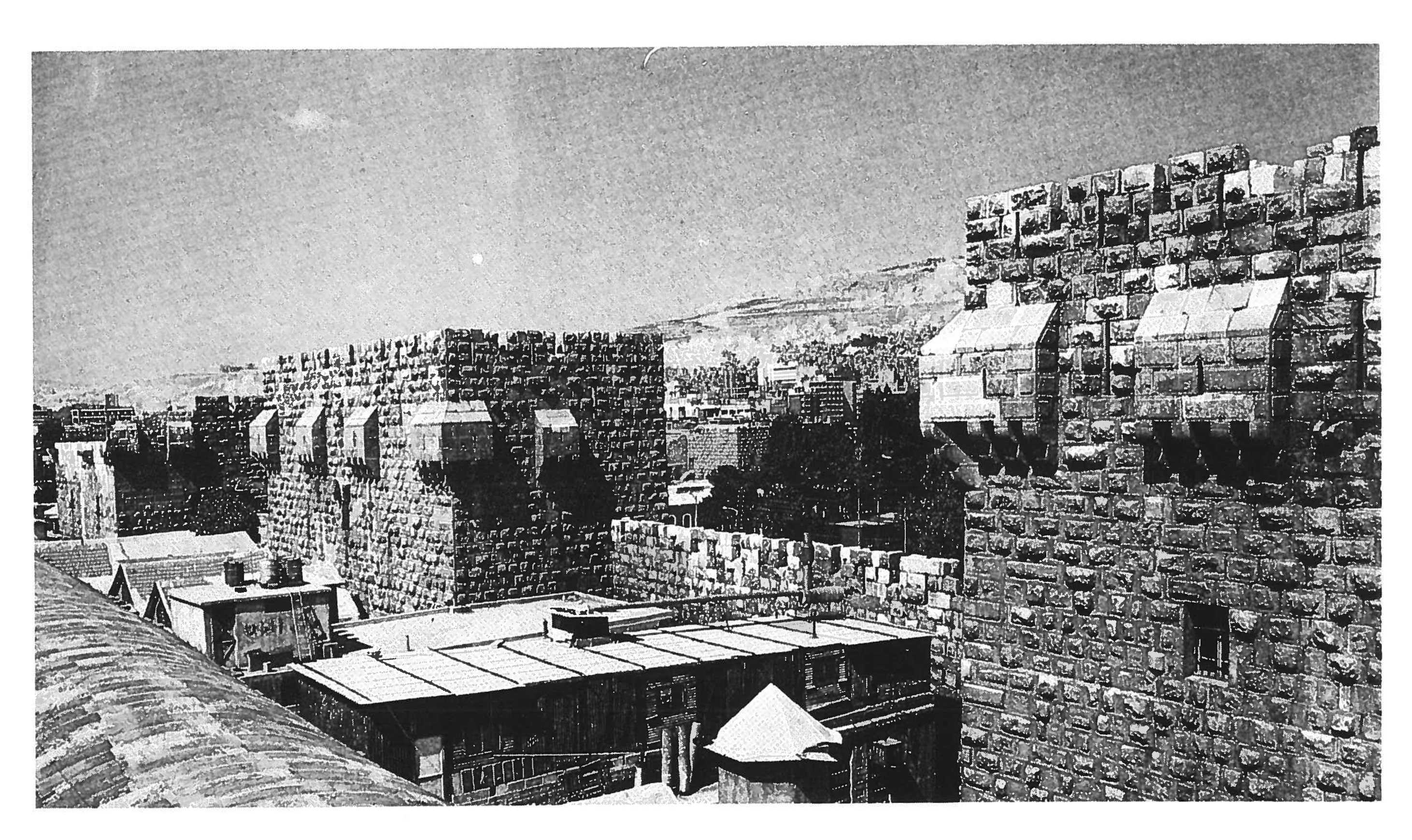
منذ بداية القرن الثاني عشر ابتدأت الحملات الصليبية على بلاد الشام ومصر وقد تصدى لها الشعب ببسالة بقيادة نور الدين بن زنكي وصلاح الدين الأيوبي والملك الظاهر بيبرس المملوكي.

ان هذه الفترة الصعبة في تاريخ بلاد الشام والتي صرفت القادة العظام للدفاع عن البلاد وتحريرها من الصليبيين والمغول، كانت حافلة بالانجازات الرائعة بعضها مما اقتضاه الدفاع وتجلى ببناء الحصون والأسوار والقلاع، وبعضها أنجز لدعم الحكم واستقراره فأنشئت المدارس والمشافي والجوامع والترب.

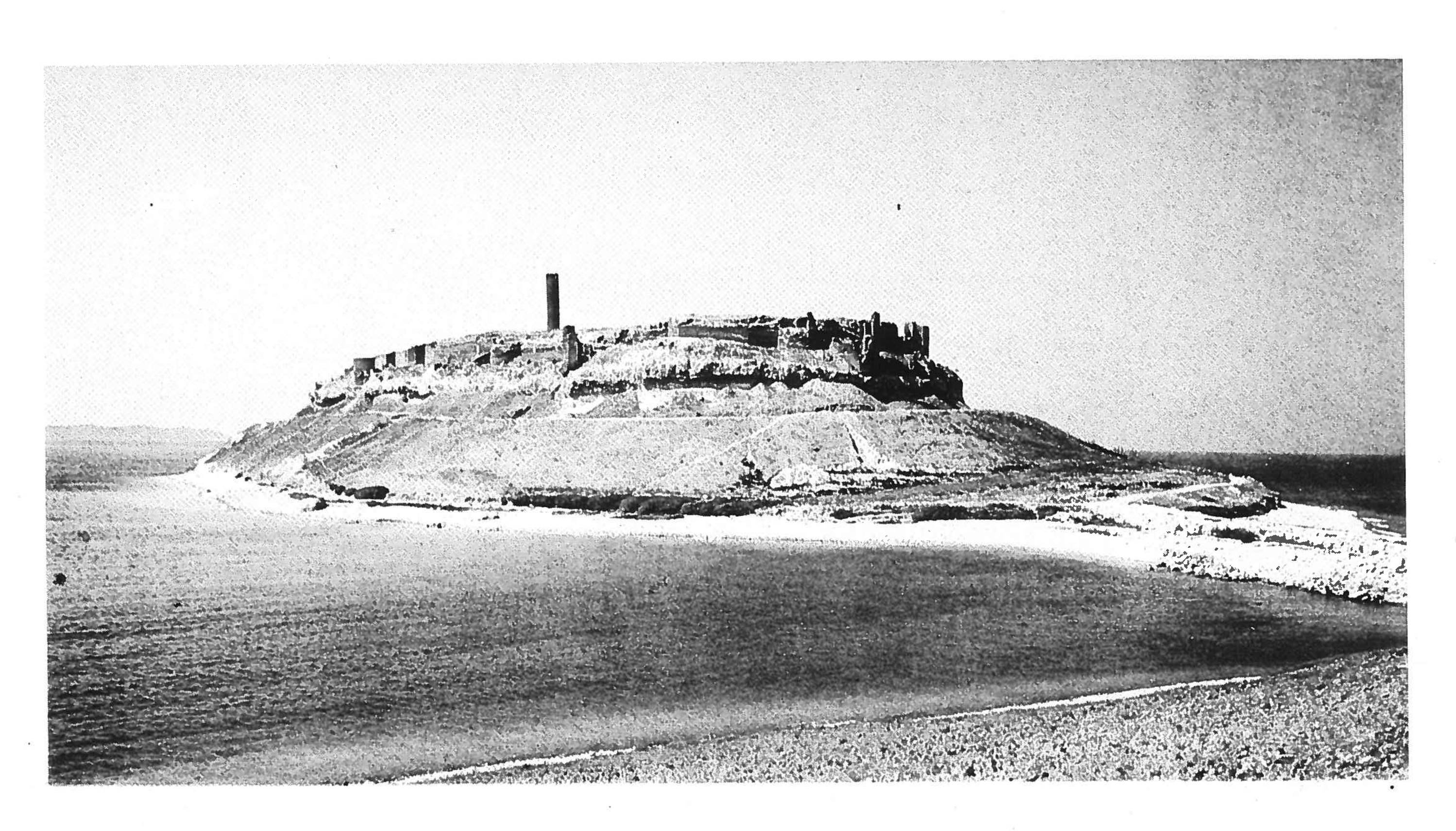
قلعة دمشق

أنشئت قلعة دمشق في عهد الملك العادل محمد بن أبي بكر بن أيوب، وهو شقيق السلطان صلاح الدين الأيوبي وخليفته. ولقد أقامها مكان قلعة سلجوقية أنشئت عام ١٠٧٦ م وكانت قلعة هامة استفاد منها نور الدين بن زنكي وصلاح الدين الأيوبي في الدفاع عن دمشق ضد الصليبيين عام ١١٤٨، وفي دعم منعة الحكم وسياسة البلاد. ثم توهنت وهدمت بسبب الزلازل والحروب. فأزالها الملك العادل.

ويؤكد وجود هذه القلعة أقوال المؤرخين، وما تبقى من منشآت أهمها البرج الشمالي الذي جدده صلاح الدين عام ١١٨٨ كما ورد في الكتابة عليه. وفيها دفن أولاً نور الدين وصلاح الدين ثم نقل جثمانيهما الى قبريهما في دمشق القديمة.



٢٣٣ ــ قلعة دمشق ــ العصر الأيوبي ومابعده



٢٣٤ ــ قلعة جبر ــ سورية من العصر السلجوقي .

على أن قلعة دمشق كما نراها اليوم بروعتها وقوتها وفخامتها، إنما ترجع الى الملك العادل نفسه، فهي قلعة ايوبية، وقام المماليك والعثمانيون فيما بعد بإجراء بعض الترميمات التي تشهد الكتابات عليها اليوم.

تبلغ مساحة القلعة ٣٣١٧٦م٢ وهي ذات شكل مستطيل ذي أضلاع غير مستقيمة، ويبلغ طولها ٢٤٠ ـــ ٢٥٠م وعرضها ١٦٥ ـــ ١٢٠م. ويحيطها من الخارج سور منيع ذو أبراج مربعة ضخمة يبلغ عددها ١٢ يرجاً.

ان جميع أبراج قلعة دمشق هي من النوع المربع ومزودة بعدد كبير من المرامي والرواشن، بينما نرى أبراج قلعة حلب مستطيلة وأقل فخامة، وهي تبرز بروزاً كبيراً، إذ يبلغ هذا البروز خمسة عشر متراً في البرج الأول، وكذلك ترتفع الأبراج في طوابق ثلاثة مما يزيد عدد مراميها إذ يبلغ عددها الأربعين أحياناً في البرج الواحد. وتتصل الطوابق بممرات وأدراج داخل البرج. ويبلغ البرج الواحد ٢٠×٢٤ متراً أو ٣٠×١٥ متراً كما يبلغ ارتفاعه ٢٤٫٥ متراً. وهي بذلك أضخم الأبراج المعروفة في القلاع. فنحن نرى مثلاً أن أبراج قلعة حلب هي مجرد دعامة لأسوار القلعة وهي ضئيلة الحجم، ويرجع السبب الى أن القلعة في حلب أقيمت على مرتفع مشرف، فيما انشئت قلعة دمشق على مستوى أرض المدينة، وتعلو الأسوار رواشن من الحجر النحيت وينفتح في جسم أسوار القلعة أربعة أبواب، باب الحديد في الشمال وأمامه جسر والباب الشرقي وهو المدخل الرئيسي، وبابان للسر ذات جسور متحركة فوق الخندق في الغرب وفي الجنوب. ويحيط بالقلعة خندق تم توسيعه عام ١٢١٤ ـــ ١٢١٦ وهو بعرض ٢٠ متراً وقد يصل الى ٥ أمتار، وقد ردم الخندق إلا من الجهة الشمالية حيث أصبح مجرى لنهر العقرباني.

لقد تم تشييد القلعة بصورة متتابعة برجاً فبرج، وقد ساهم أولاد الملك العادل بهذا العمل، وكان أول برج انشيء هو البرج الجنوبي الغربي الذي تهدم ثانية عام ١٨٦٢، واستغرق بناء الأبراج والأسوار خمسة عشر عاماً وهي مبنية من الحجر الأبيض البارز. وعند الترميم اللاحق استعملت أحجار منحوتة أو غشيمة أصغر حجماً.

وكان في القلعة عدد من المنشآت الهامة، مسجد أبي الدرداء والقصر ودار المسرة ودار رضوان والبركة والطارمة وهي قاعة في أعلى البرج الشمالي الغربي أزيلت. وقد زالت أكثر هذه المنشآت.

لقد كانت القلعة منذ بداية انشائها. حصناً عسكرياً هاماً، وكانت مقراً للسلاطين الأيوبيين، وفيها كانت تمارس جميع النشاطات السياسية والاجتماعية، فكانت مدينة محصنة فيها القصور والحمامات والمساجد وفيها دفن عدد كبير من الملوك ثم نقلت رفاتهم الى خارج القلعة.

وفي العهد المملوكي ١٢٦٠ ــ ١٥١٦ أصبحت القلعة مقراً لنواب السلطنة إذ أصبحت القاهرة هي العاصمة، وكان الملوك المماليك يقيمون فيها عند قدومهم الى دمشق. ثم صار للقلعة نائب خاص مستقل عن نائب السلطنة.

وقد لعبت القلعة دوراً هاماً في الدفاع عن المدينة وبخاصة عند غزو التتار عام ١٢٥٩. ولكنها اخترقت أمام عنف ضربات المنجنيق التي أتت على البرج الغربي الجنوبي.

وقد عني الملك الظاهر بيبرس بترميمها، فقد كان كثير التردد والاقامة فيها لقيادة معاركه ضد الصليبيين والتتار.

أما القصر فهو بناء كبير يمتد خلف الممر الدفاعي الجنوبي بطول ٨٠ مترا. وهو مؤلف من طابقين بارتفاع ١٥٫٥ متراً ومن ستة أواوين في كل طابق، وتسقف القاعة بعقود متقاطعة.

والقاعة الطويلة (القصبة) تمتد من الشرق الى الغرب مؤلفة من قاعة أولى ذات ستة معازب على جناحين ومن قاعة ثانية مؤلفة من تسع معازب مسقوفة بعقود متقاطعة ولها أربعة أبواب.

وثمة قاعة مؤلفة من تسع معازب وتعلو المعزبة الوسطى قبة، وقد أطلق على هذا البناء اسم القصبة.

أما القاعة الرباعية فهي مؤلفة من أربع معازب ولعلها سلجوقية. وتعتبر قلعة دمشق جزءاً من أسوار المدينة، فهي تكمل هذه الأسوار من الجهة الشمالية الغربية.

وتعود أسوار دمشق الى العهد الروماني، ولكنها عدلت في أكثر أقسامها وتغيرت حدودها فأصبح مدوراً بعد أن كانت بشكل مستطيل منتظم، والسور في حالته الراهنة

يعود الى عهد نور الدين والأيوبيين، وأبوابه الأسلامية هي باب الفرج وباب النصر وباب السلام.

ونور الدين هو أعظم من عني بهذه الأسوار وبنى أبراجاً فيه ويبلغ محيط السور ٤٥٠٠ متراً، وارتفاعه من ٨ ـــ ١٠ أمتار وأبراجه رباعية كبرج الصالح أيوب أو مستديرة، أو مربعة ثم مستديرة في الأعلى.

قلعة حلب:

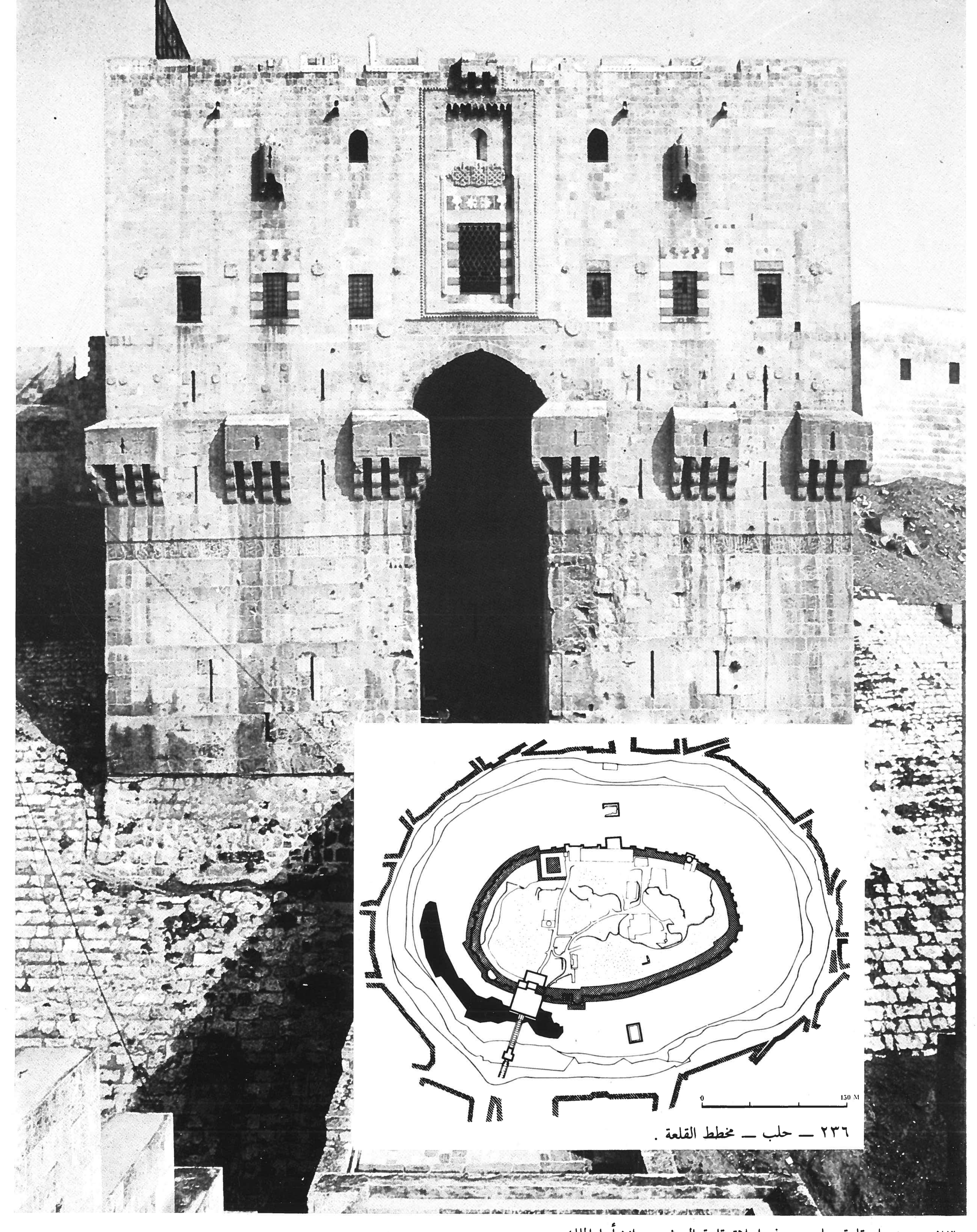
منذ عام ١١٢٨ استعادت حلب وقلعتها حدودها بعد أن أزال الأتابك زنكي خطر الصليبيين عنها، ثم ابتدأت التحصينات تتوالى بعد أن أصيبت حلب بزلزال عام ١١٥٧ حيث بدء نور الدين أعمال الترميم.

وفي عهد السلطان الملك الظاهر غازي بن صلاح الدين اكتملت أعمال الانشاء، فأقيمت البوابة الرئيسية ١٢١٣ وكانت مؤلفة من برجين مع مدخل وباشورة. ثم تم وصل البرجين بقاعة فسيحة.

وقام قانصوه الغوري عام ١٥٠٤ ببناء الواجهة الخارجية.

يحيط بالقلعة خندق بعرض ٢٠ ـــ ٢٦ متراً، وعند مدخل القلعة يقوم البرج الدفاعي الأول، وهو مستطيل تعلوه جواشن ومرامي وارتفاعه عشرين متراً. ثم يأتي درج عريض يقطع الخندق على جسر محمول على ثماني قناطر تستند على أرض الخندق، يصل مدخل القلعة الأساسي. وتنهض القلعة على رابية تعلوها أسوار القلعة وتليها سفوح مكسوة بالاحجار المنحوتة بزاوية ٤٨ درجة، مما يعطي القلعة جلالاً ومناعة، ويقوم على هذا السفح برجان ضخمان، واحد في الجنوب وآخر في الشمال أعاد بناءهما قانصوه الغوري ١٥٠٨م.

ومدخل القلعة الأساسي مكون من بناء ضخم مؤلف من أبواب ودهاليز وقاعات للدفاع والذخيرة، وفي أعلى هذا البناء، قاعة كبيرة هي قاعة العرش التي زينت واجهتها السامقة بزخارف حجرية جميلة وكتابات، وفيها الجواشن والمرامي. وست نوافذ صغيرة ونافذة كبيرة تطل على أجمل منظر في حلب القديمة.



٢٣٦ ــ حلب ــ مخطط القلعة .

٢٣٥ ــ مدخل قلعة حلب ، وفي اعلاة قاعة العرش ــ انشأها الملك الظاهر غازي بن صلاح الدين الأيوبي .

ولقد زين داخل القاعة بزخارف خشبية ملونة رائعة نقلت من دمشق تعود الى القرن الثامن عشر، وسور القلعة اهليجي يرتفع ١٣ متراً وتتخلله أبراج مربعة أو مستديرة ولقد انشىء السور بين القرنين ١٢ــ ١٦م.

وفي القلعة مسجدان الأول صغير ويسمى مقام ابراهيم الخليل ويعود الى عهد نور الدين، وفي صحنه ثلاثة صهاريج لجمع المياه، وعلى جدران حرمه كتابات جميلة، وكان فيه محراب خشبي رائع فُقد. أما المسجد الكبير فيعود الى العهد الأيوبي ويمتاز بمئذنته التي تعتبر أعلى نقطة في حلب.

والى الجنوب الغربي من هذا المسجد قصر الملك العزيز ابن الملك الظاهر غازي ١٢٣٠، والذي يمتاز بواجهته وحمامه وقبابه وزخارفه الداخلية.

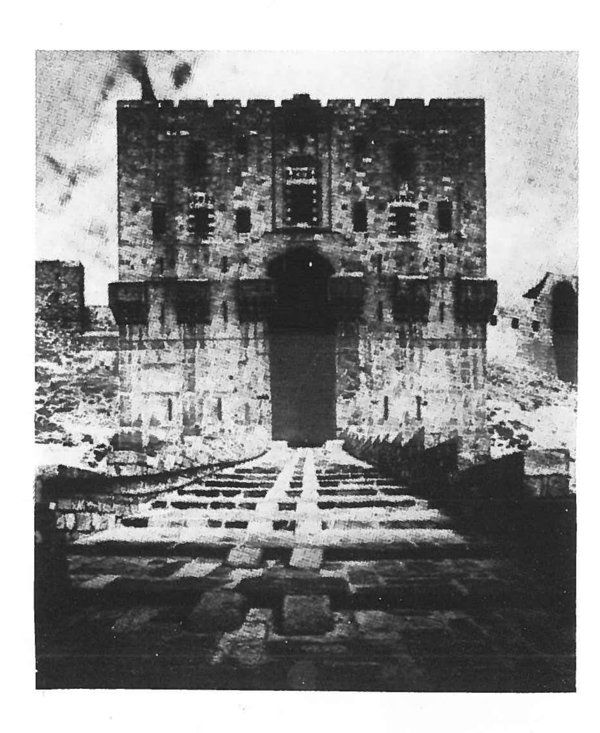
وتعود **أسوار حلب** الحالية الى العهود الاسلامية وبخاصة في عهد سيف الدولة الحمداني، ثم عهد نور الدين الذي بنى سوراً آخر أقل ارتفاعاً من السور القديم. وفي عهد الملك الظاهر غازي أعاد بناء السور وبنى أبراجاً عديدة امتدت من باب الجنان حتى باب النصر، وأكمل الناصر يوسف بناء الأبراج من باب الجنان حتى باب قنسرين وبلغ عددها ما يقرب العشرين برجاً.

قلعة بصرى:

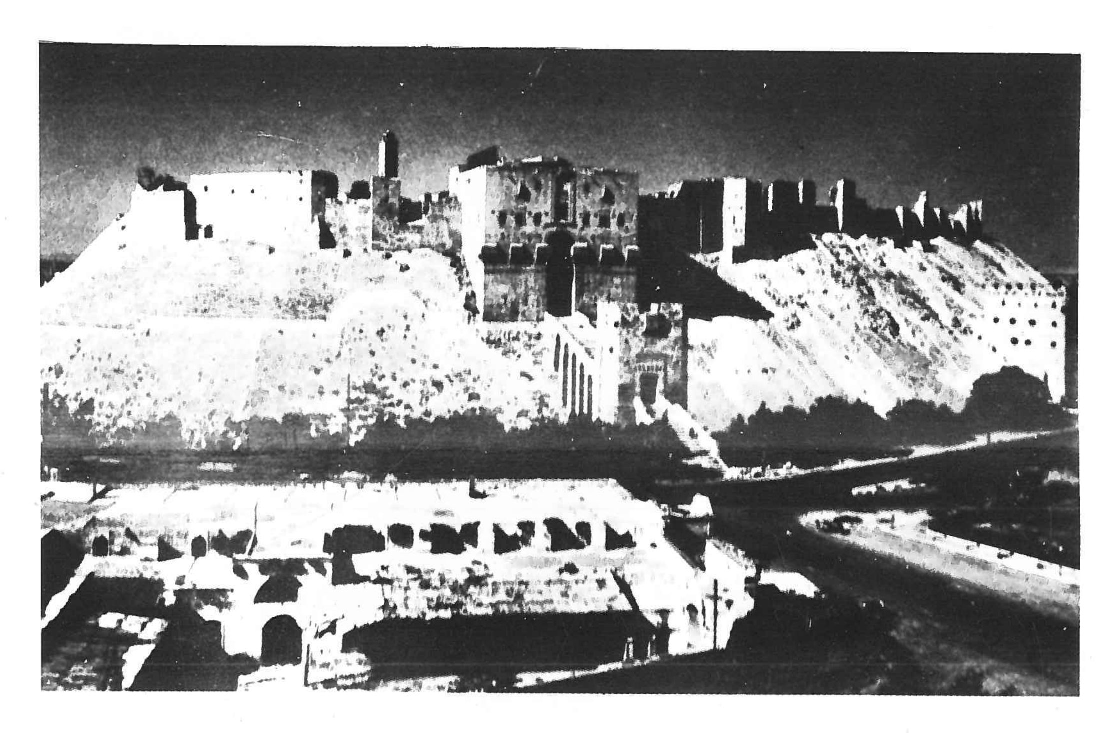
كان على الملك العادل أن يتابع سياسة أخيه صلاح الدين في تحرير البلاد من الصليبيين، فأمر بإكمال تحصين مسرح بصرى، وكان الأتابكة قد أقاموا فيه ثلاثة أبراج دفاعية خارج المسرح، وكان آخرها البرج الجنوبي الغربي الذي أنشىء عام ١١٤٧ بأمر الأتابك ألب غازي، وهو بطول ١٥م وعرض ١٠ أمتار. وحتى ذلك الوقت فإن شكل المسرح لم يتغير بعد.

وخلال ستة عشر عاماً فإن تغييراً شاملاً قد تم لمقتضيات الدفاع، اذ تم تحويل المسرح الى قلعة ضخمة بأمر من الملك العادل، وتابع الانشاء ابنه الملك الأشرف عيسى،

٢٣٧ ـ مدرسة الفردوس في حلب انشأتها صيفة خاتون بنت الملك العادل .



٢٣٨ ـ حلب ـ مدخل القلعة .



٢٣٩ ـ قلعة حلب مع المدخل .

ولقد نظمت منشآت قلعة بصرى الجديدة حول خطوط محيطة بجدران المسرح الخارجية، ويبتعد عنها نحو عشرة أمتار بعد أن غلفتها تماماً، وعلى هذه الخطوط أنشئت الأبراج التي بلغ عددها التسعة في عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب وتم إيصالها بأسوار وسطوح وممرات وشكلت مع المسرح وحدة رائعة. وتبلغ أبعاد بعض الأبراج ٣٤× ٢٤ متراً وبعضها يزيد عن ذلك وبخاصة البرج الغربي الذي انشىء عام ١٢١٩، وفي مركز المسرح حيث المدرج والأركسترا أنشئت الخزانات الفخمة بمهارة عالية كما انشىء مسجد صغير، وفي عام ١٢٣٢م أنشئت قاعة كبيرة كمستودع للزرد، وهي بناء فخم مسقوف بعقود عالية ٦٫٥م، والى جانبها أنشئت قاعات أخرى. وهذه الزيادات من إنشاء الملك الصالح عماد الدين اسماعيل ١٢٢٧م وقد أحيطت هذه القلعة بخندق يصل عرضه الى عشرين متراً.

المدارس السورية

إن من أهم المباني المدنية في سورية والتي تعود الى هذه الفترة التاريخية هي المدارس، والمدرسة هي معهد مخصص لدراسة العلوم الدينية والتشريعية، وهي مؤسسة حكومية مخصصة لتخريج الموظفين، وكانت قد ظهرت في بغداد في النصف الثاني من القرن الحادي عشر. على أنه لم يبق لنا من هذه المدارس إلا ما أسسه نظام الملك الوزير السلجوقي القوي. وأقدم المدارس التي ما تزال قائمة حتى الآن كانت قد انشئت في دمشق وحلب في القرن الثالث عشر.

وأشكال المدارس السورية مختلفة، وهي تتضمن بالضرورة قاعات تدريس وحجرات مخصصة لإقامة الاساتذة والطلاب، ومن مصلى وصالات للوضوء. وكثيراً ما يتضمن البناء في أحد زواياه صالة ذات قبة هي مدفن منشىء المدرسة، مما يضمن له الأجر والثواب من العبادات التي ستستمر في هذه المدرسة. وثمة قاعات أو قاعة على الأقل مخصصة للدراسة في الطقس الجميل، ذات شكل إيراني مما يشبه الايوان. وهي قبوة نصف اسطوانية وتنفتح على الصحن دون أن يكون لها جدار جبهي. والمدرسة الصاحبية المنشأة في دمشق بين عام ١٢٣٣ وعام ١٢٤٥، ذات مخطط منطقي دقيق، يظهر فيه تأثير المنشآت الدينية

الفارسية. أما الدهليز الذي يقع على محور الجبهة، فإنه يؤدي الى الصحن المربع وينفتح من الطرفين إيوانان أي قاعتا تدريس، ويقوم في الصدر ايوان ذو محراب، ويشغل الزاويتين الأماميتين المدفن من جهة وصالة الوضوء ودورة المياه من جهة اخرى.

وفي دمشق شيدت هذه المنشآت بادىء الأمر من الآجر، وهي المادة التقليدية، ثم استخدم الحجر الجيد النحت، على أن جمال رضام الأحجار ونقاوة الخطوط وحسن توزيع الفتحات وبعض التزيينات النادرة كالمدلايات الحجرية المقرنصة، تضفي على العمارة السورية طابع الرشاقة والبساطة والتقشف.

مدرسة الفردوس في حلب

من أبرز المدارس السورية مدرسة الفردوس التي أنشأتها عام ١٢٣٥ ضيفة خاتون إبنة الملك العادل وزوجة الملك الظاهر غازي، وهي بناء حجري ضخم مؤلف من مسجد ومدرسة وتربة ورباط، أطلق عليه فيما بعد اسم مدرسة الفردوس.

ولهذا البناء مدخل شرقي ضخم تعلوه مقرنصات مع شريط من الكتابة، وفي الداخل نرى المصلى، وثمة ممر منكسر يؤدي الى صحن الجامع ومساحته ٤٢× ٤٢ م ويحيط به ثلاثة أروقة، وفي الشمال يوجد الايوان الواسع المزين بقوس مغموس، وفي الجنوب الحرم (٤٢× ٢١ م) ويسمى (القبلية) فيه محراب يعتبر من أندر المحاريب المصنوعة من الرخام المعشق.

والقبلية ذات أبواب ثلاثة وذات ارتفاع واحد، وتعلوها ثلاثة قباب تستند على قوسين متقابلين ملتحمين مع جداري الحرم الجنوبي والشمالي.

وفي طرفي الحرم غرفتان تضم احداهما ضريحاً، وتغطى المنشآت المحيطة بالصحن بقباب بدون رقبات. وخلف الايوان المطل على الصحن، يوجد إيوان آخر ينفتح على الشمال وعلى طرفي الايوانين ممران مسقوفان بقبوات مهدية، ويؤدي الممر الغربي الى أقسام المدرسة.

إن مخطط مدرسة الفردوس هو نموذج للعمارة الناجحة. وهي من مكتسبات نظام عمارة المدارس الرافدية التي تقوم على أروقة وايوان مطل على الصحن، وإن الحرم عرضاني والايوان الثاني هنا يقوم بدور المدرسة.

وبالاضافة الى هذه المدرسة، هناك عدد من المدارس التي انشئت في حلب، كالمدرسة الظاهرية التي أنشأها الملك الظاهر غازي عام ١٢١٨م خارج الأسوار، وأخرى انشأها ابنه داخل الأسوار عام ١٢٢٢م وفيها دفن الملك الظاهر غازي وتمتاز بمصلى ذي محراب واسع يحاكي محراب مدرسة الفردوس.

المدرسة العادلية في دمشق

تعتبر المدرسة العادلية في دمشق من أهم المباني التي ما زالت تحتفظ بروعتها المعمارية ورصانة بنائها، وكان الملك العادل بن أيوب شقيق صلاح الدين قد أمر بانشائها عام ١٢١٥ وفيها مدفنه.

تمتاز هذه المدرسة بمدخلها المؤلف من واجهة حجرية وبوابة مؤلفة من حنية عالية يعلوها عقد في وسطه دلاية حجرية تقسم العقد الى قسمين وقبتين متجاورتين مزينتين بالمقرنصات، والباب ذو اطار مزين بالقولبات. وينتهي الباب الى الفناء الداخلي بدهليز واسع مسقوف بقبوة، وينفتح على الفناء إيوان كبير، وفي الجهة الجنوبية باب التربة، وفي الجهة الشمالية باب آخر يؤدي الى الغرف العلوية. وفي الجهة الجنوبية مصلى. أما التربة فتعلوها قبة متطاولة محمولة على عقود جدارية وفي زوايا التربة أركان من المقرنصات.

لقد زاد عدد المدارس في سورية زيادة كبيرة خلال هذه المرحلة. وهي ليست واسعة الحجم نظراً لانتشارها في الأحياء والمدن الصغيرة، وهي مخصصة لعدد محدود من المتعلمين.

ونستطيع أن نذكر من هذه المدارس **المدرسة النورية** في دمشق التي أنشئت في عهد نور الدين ١١٦٧ وفيها دفن وتعلوها قبة من المقرنصات ذات طراز سلجوقي، **والمدرسة العزيزية** التي بناها العزيز بن السلطان صلاح الدين ١١٩٥ وضمت تربة دفن فيها صلاح الدين، والمدرسة الركنية ١٢٢٤ والمدرسة الشامية ١١٩١ وفيها قبر ست الشام أخت

صلاح الدين، **والمدرسة الصاحبية** في الصالحية بدمشق التي أنشأتها أخت صلاح الدين ربيعة خاتون وفيها دفنت، وتمتاز ببابها الضخم المزين بالمقرنصات الحجرية وفيها أربعة أواوين لتدريس المذاهب الأربعة وتعلو التربة قبة محززة. وغيرها من المدارس التي وردت في كتاب النعيمي.

ومن أبرز الأبنية المملوكية في دمشق، المدرسة الظاهرية ١٢٧٩، وفيها قبر الملك الظاهر بيبرس في تربة فخمة وتمتاز بباب ذي المقرنصات، وبالكسوة الفسيفسائية والرخامية التي تكسو جدران التربة والمحراب.

ومن أجمل المدارس المملوكية زخرفة المدرسة الجقمقية بدمشق وهي مدرسة ورباط ومدفن وهي مقر متحف الخط العربي.

وبالاضافة الى المدارس فلقد أنشئت في هذا العهد مجموعة من المباني ذات وظائف مختلفة كالمشافي والأربطة والحمامات والخانات.

إن بيمارستان نور الدين في دمشق هو من المشافي القديمة التي أصبحت نموذجاً لعمارة المشافي في العهد المملوكي، وبخاصة في بيمارستان المنصوري في القاهرة وبيمارستان القيمري في دمشق. ويتألف بيمارستان النوري من باحة سماوية (٢٠ × ١٥ م) في وسطها بركة مستطيلة واسعة، حولها غرف وأربعة أواوين الغربي منها هو المدخل، والشرقي إيوان واسع، ويغطى المدخل بقبة مخروطية ذات مقرنصات تحمل الطابع السلجوقي، وزينت أواوين المشفى بزخرفات وكتابات ما زالت قائمة، وتتألف من كسوة رخامية تشمل الجدران السفلية للإيوانين الجانبيين، وفي الزوايا زخرفة حجرية هندسية مما يسمى بالمشقف.

ويحد هذا الشريط الرخامي صف من الحجارة المنقوشة، ويمتاز مدخل البيمارستان ببوابة مستعارة من الآثار الكلاسيكية، تبدو الواجهة وفوقها القبة نموذجاً معمارياً فريداً في دمشق. وقد أصبح هذا المشفى، مقراً لمتحف الطب والعلوم.

ومن المشافي التي ما زالت قائمة في دمشق والصالحية، **البيمارستان القيمري** (١٢٥٦) وهو مؤلف من بوابة متقنة البناء، ودهليز ينتهي بفناء في وسطه بركة على غرار

بيمارستان النوري، وفي صدره إيوان وحوله قاعة كبيرة، وفي الشرق والغرب يتقدم الغرفتين إيوانان صغيران.

وفي حلب **البيمارستان الأرغوني** ١٣٥٣، ويؤدي مدخل البيمارستان الى ردهة تنتهي بصحن واسع مستطيل الشكل تتوسطه بركة ويحيطه رواقان وخلفهما حجرات صغيرة، وفي الجنوب إيوان كبير ذو قبة مزينة بزخارف يقابلها إيوان صغير وثمة دهاليز ينفتح عليها غرف صغيرة للمرضى، ويغطي الساحة قبة ذات قمريات زجاجية لإنارتها أو لحماية المرضى.

أما الحمامات، فلعل أقدم حمام ما زال بحالة جيدة ويقوم بوظيفته، هو **حمام نور الدين** في دمشق، وهو نموذج للحمامات في دمشق وحلب، مؤلف من ثلاثة أقسام، المشلح (البراني) والوسطاني والجواني الحار، ومن موقد. ويغطي الحمام عادة قباب ذات عيون زجاجية نافرة. وعلى نفس النظام وبشكل أضخم يقوم في حلب **حمام الناصري** من العهد المملوكي ١٤٨٧ وعشرات الحمامات الأخرى التي مازالت قائمة في حلب كما في دمشق وباقي المدن السورية.

ومن المباني المدنية في حلب **مشهد الحسين ١١٩٠**، وهو من روائع الأبنية الأيوبية ويعتبر رباطاً ومدرسة، وهو مؤلف من باحة سماوية وإيوان مرتفع ومصلى مسقوف بثلاث قباب، وفي زاوية منه تربة ذات قبة عالية لها رقبة.

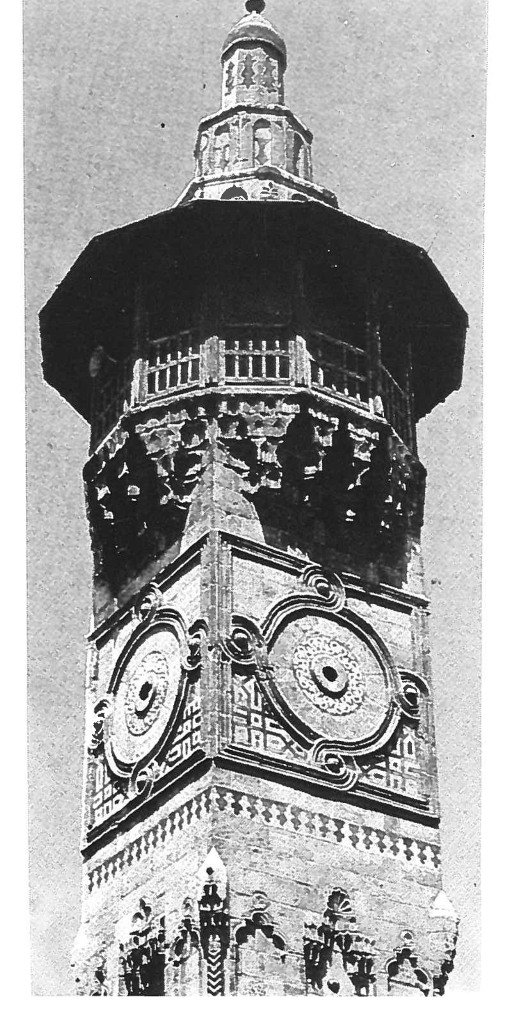
وثمة رباط يسمى خانقاه الفرافرة ١٢٣٧، وهو بناء متميز بمدخله المعقود بالمقرنصات، ويعلو الحرم قبة تتوسط قبتين، وفيه محراب رائع الصنع، وفي الصحن إيوان ذو ثلاث قناطر، وفي الرباط غرف موزعة على طابقين.

وفي حلب ودمشق مجموعة من الخانات التي كانت فنادق للمسافرين والتجار وتسمى **وكالة**، وقد ازداد عددها في العهد المملوكي في حلب، ومن ابرزها خان خاير بك وخان الصابون الذي يمتاز بواجهته المرخرفة.

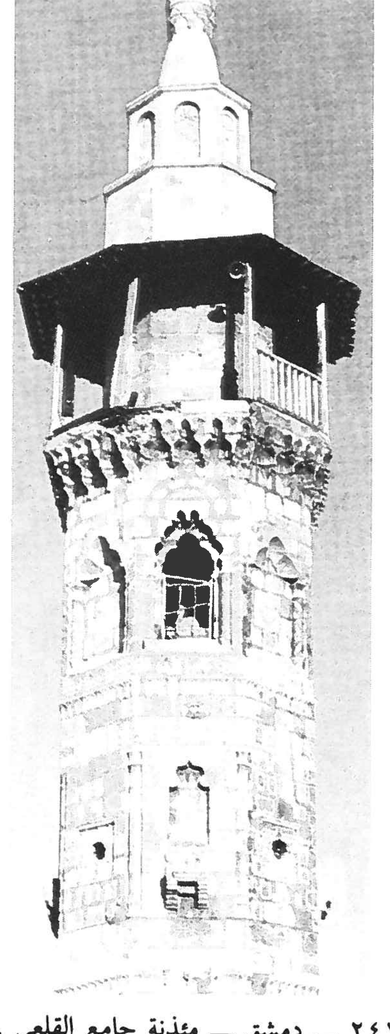
وفي دمشق فإن خان أسعد باشا يعتبر من أهم المنجزات المعمارية العثمانية في سورية.



٢٤٠ ــ قلعة دمشق ــ الزاوية الشمالية الشرقية ١٢٠٦ .

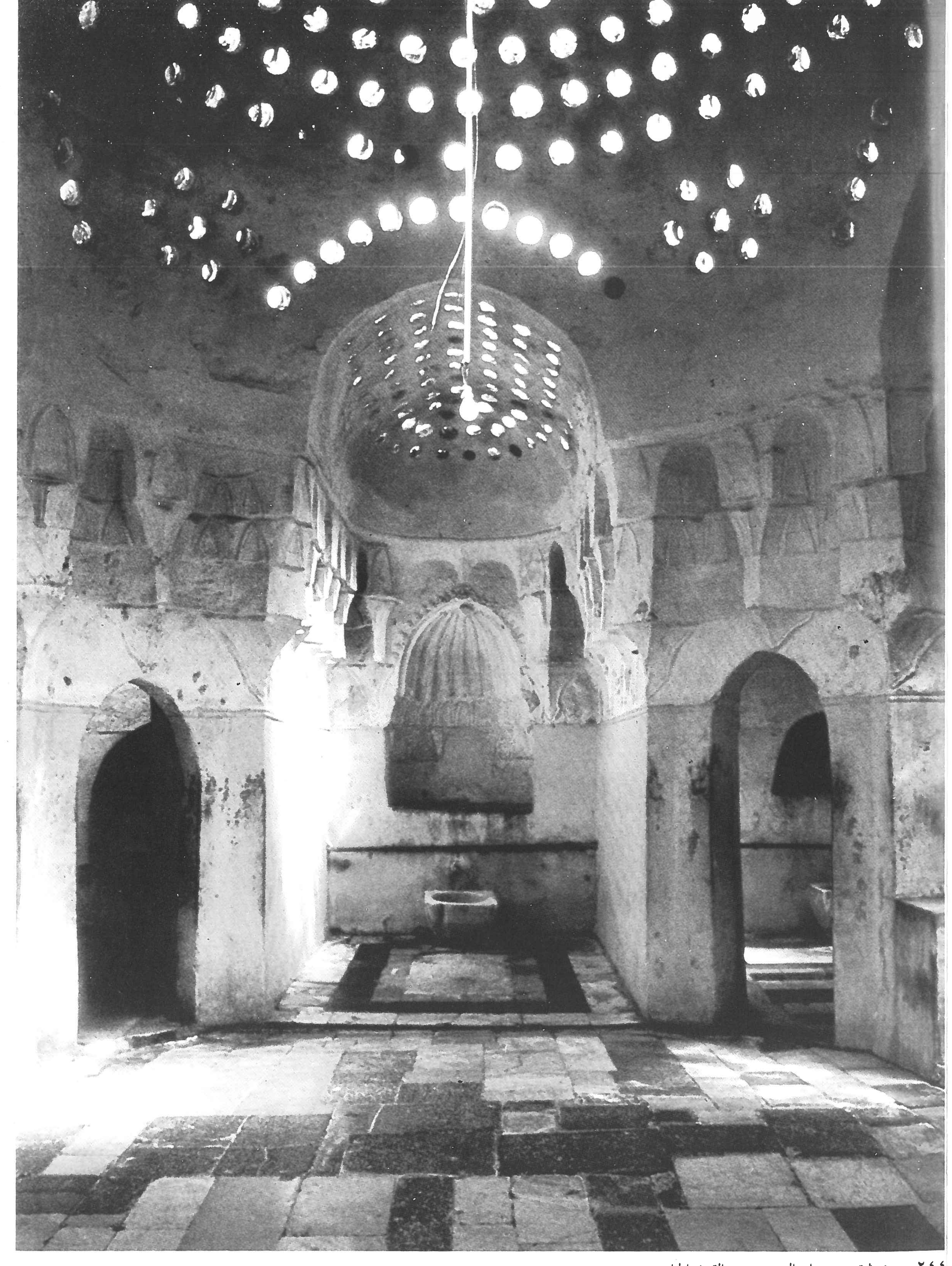


٢٤١ ــ دمشق مئذنة جامع هشام .



٢٤٢ ــ دمشق ــ مئذنة جامع القلعي .

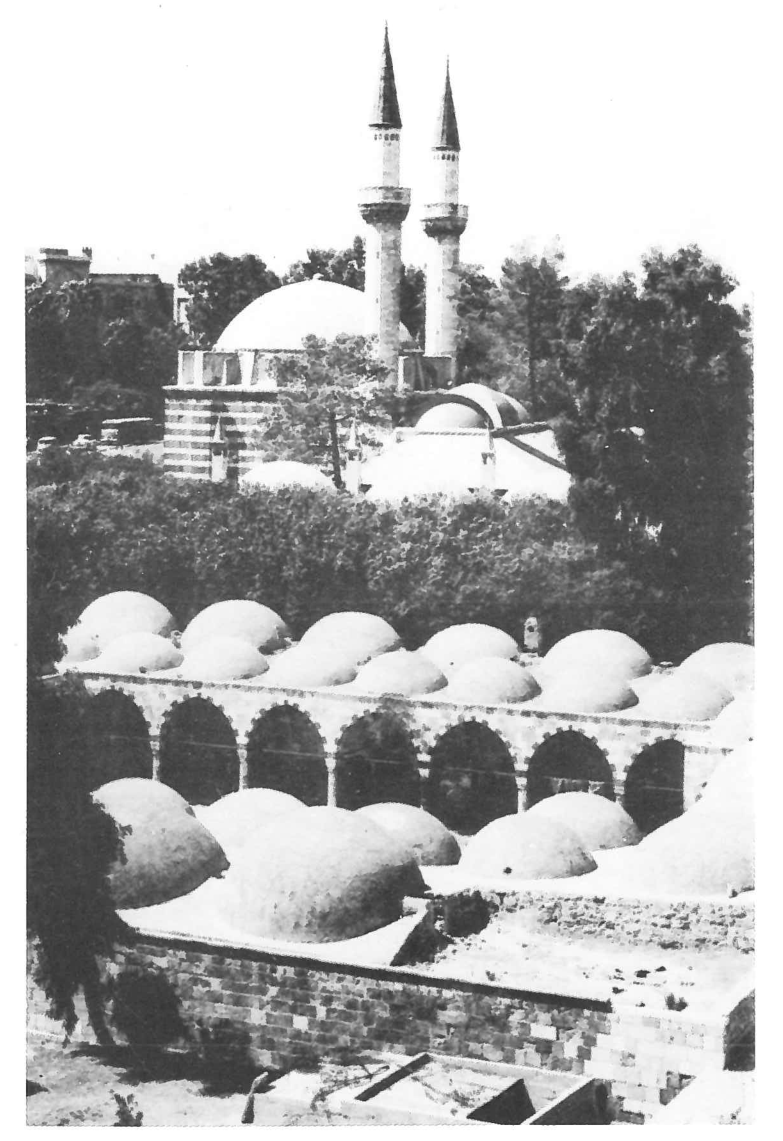
٢٤٣ ــ دمشق ــ بيمارستان النوري .



٢٤٤ ــ دمشق ــ حمام التيروزي ــ القرن الخامس عشر .

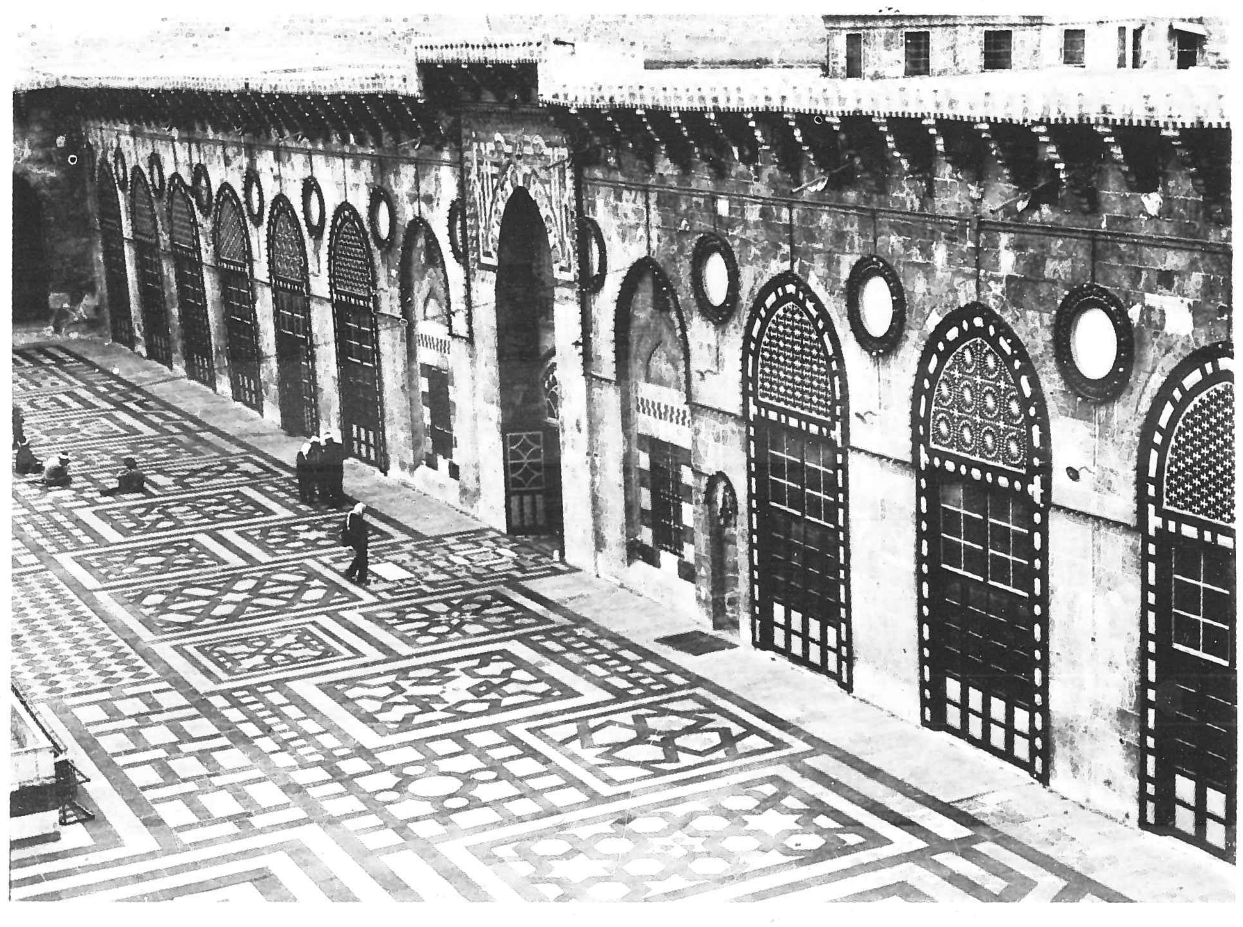


٢٤٥ ـــ دمشق ـــ خان أسعد باشا .





٢٤٦ ـــ دمشق ـــ التكية السليمانية .



٢٤٧ ـــ حلب ـــ الجامع الكبير ـــ الصحن .

الزخرفة المعمارية المملوكية

إن العمارة الأيوبية والمملوكية التي حملت أكثر من أثر عن العمارة المعاصرة في فارس، تتميز أول ما تتميز بالتلوين. ولم يستعمل إلا نادراً التبليط الزخرفي الذي يشكل الكسوة غير الحقيقية لعمارات تبريز وسمرقند. كما لم تستعمل إلا بعد وقت متأخر الواح القاشاني كسوة للجدران. ولكن بالمقابل فلقد استعيض عن ذلك بألوان الحجر الطبيعي وألوان الرخام أو الآجر والمونة الملونة لتزيين خارج البناء بألوان محدودة أهمها البني والغامق والأحمر والأسود. أما الواجهات فهي مخططة بمداميك متناوبة، وفقرات الأقواس ذات اللونين تكون مقطعة بصورة كيفية ومعشقة ومدككة كبيوت الشطرنج. ويضفي الخشب لونه البني على هذه المجموعة اللونية الحارة المتناغمة. أما في الداخل فإن السقوف مطلية ومذهبة بكثير من السخاء.

وتعتمد زخارف البيوت المملوكية في الشام ومصر على الحجر في الواجهات الداخلية وعلى الحجر والخشب في داخل الغرف. فثمة مداميك من الحجر الملون تزين الواجهات والسواكف والأقواس، ولقد استعملت زخرفة الحجر وتسمى الأبلق، وتتم بنقش الحجر بأشكال هندسية نجمية، وحشوة بملاط ملون.

وفي داخل الغرف تزين السقوف خشبيات ملونة بأشكال من الرقش النباتي أو الهندسي، كما تزين الجدران واجهات ذات أبواب تؤخرها أحياناً زخرفة حجرية من الأبلق، أو سلسبيل حجري، وفي وسط القاعات فسقيات حجرية من الحجر المزين.

ولقد كان القصر الأبلق الذي أنشأه الملك الظاهر بيبرس في دمشق، نموذج الزخرفة المعمارية المملوكية، ولقد أزيل في العهد العثماني لإقامة التكية السليمانية مكانه.

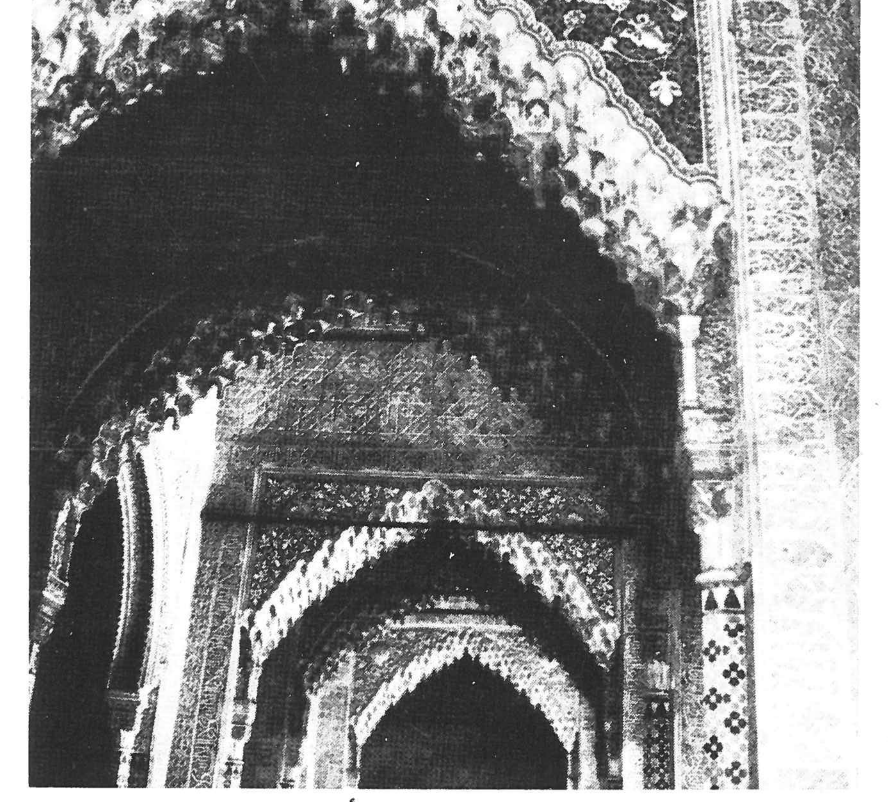
العمارة الأندلسية

لقد استعمل المعمار في الأندلس الحجر والرخام المنحوت ومواد مختلفة جداً. ولقد استخدم منذ عهد الأمويين بلاط الآجر الذي يستعمل وحده أو متناوباً مع الحجارة البيضاء على الطريقة الفارسية ولعله مأخوذ عنها. وقد استمر هذا البلاط في تشكيل النتوءات التزينية في المآذن، وثمة مستوردات مشرقية اخرى انتقلت على ما يبدو عن طريق افريقيا (تونس) كبلاط الآجر المطلي بالميناء والمستعمل في زخرفة المآذن.

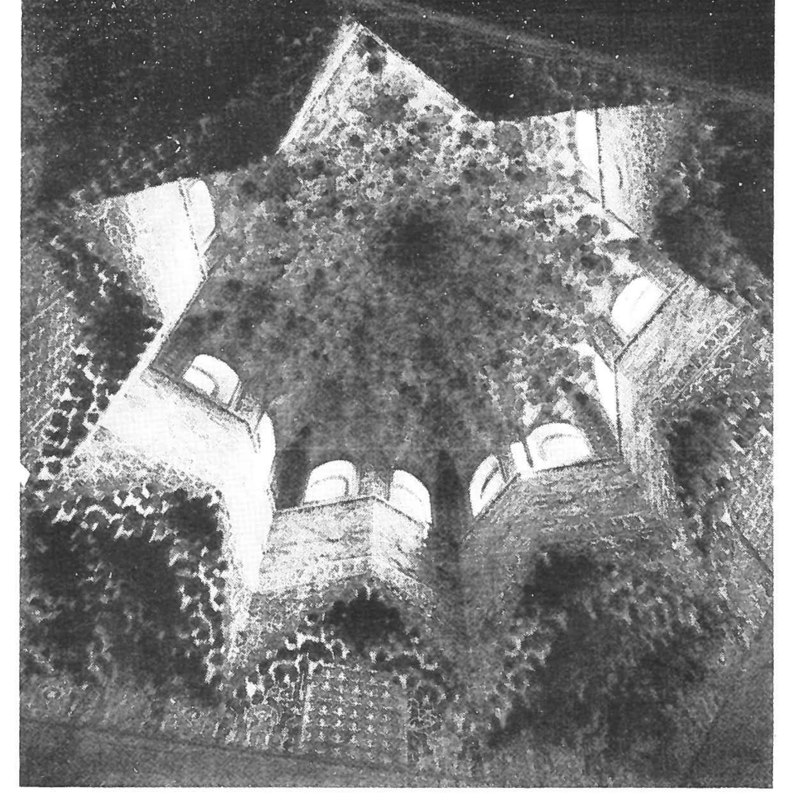
ومن دراسة العمارة الأندلسية نرى القوس نصف الدائرية الحدوية، والقوس الدائرية الفصوص في أجنحة قرطبة، وقد استخدمتا فيما بعد في عصر المرابطين والموحدين. أما القوس نصف الدائرية الحدوية فلقد بقيت نفسها وحتى يومنا هذا، تشكل فتحة المحاريب، وقد يكفي هذا للدلالة على نزعة المحافظة في الفن المغربي.

أما القوس المفصصة فهي قابلة للتنوع، وقد تعددت كثيراً في العصر الموحدي ومنها القوس المشجرة والقوس المنحنية والقوس المرفرفة (التي تزود تقاطيعها بمفاتيح معلقة، تبدو مستوحاة من المقرنص) ان التحام الفص الأسفل مع تاج الدعامة يتم بواسطة شكل محدب (تخفيف انسيابي) أخذه المزخرفون الموحدون من الفن الفاطمي.

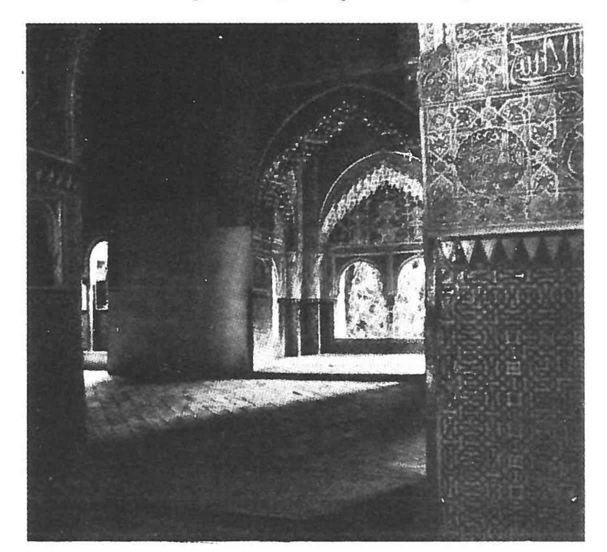
ولقد رأينا ظهور المقرنصات وأشرنا الى المراحل التي أتبعها هذا الشكل المشرقي، وعدا الاشكال المميزة للأقواس، واستعمال الأحجار ذات الألوان المتناوبة في الأقواس التي انتقلت الى الفن الرومنسي في أوفرني، فلقد قدم المسجد الكبير في قرطبة نماذج من الحاملات الملتفة سيتبناها فيما بعد الفن الرومنسي نفسه.



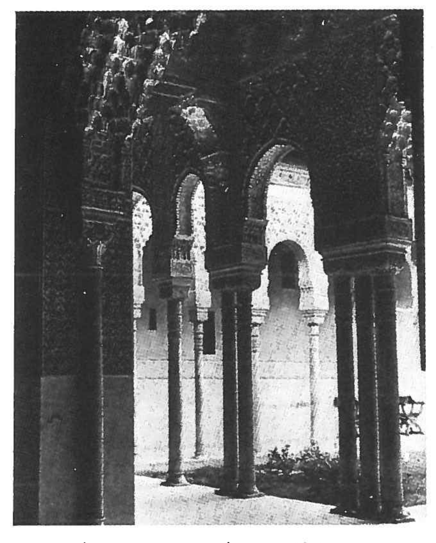
٢٤٨ ــ غرناطة ــ قصر الحمراء ــ قبوات صالة الأختين .



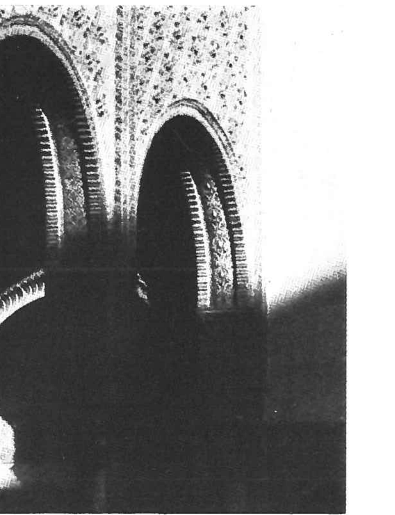
٢٤٩ ــ غرناطة ــ قصر الحمراء ــ قبة صالة بني سراج .



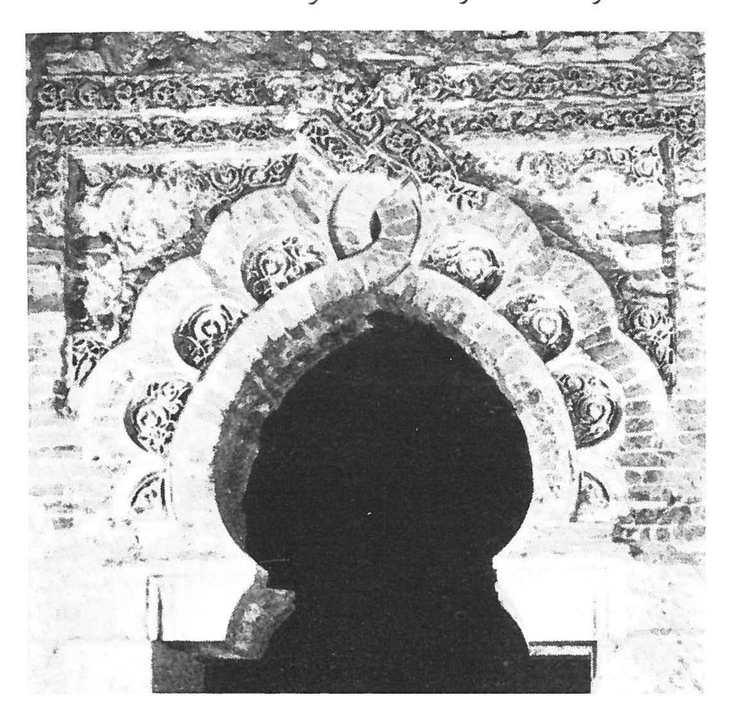
٢٥٠ ــ غرناطة ــ الحمراء ــ صالة الملوك .



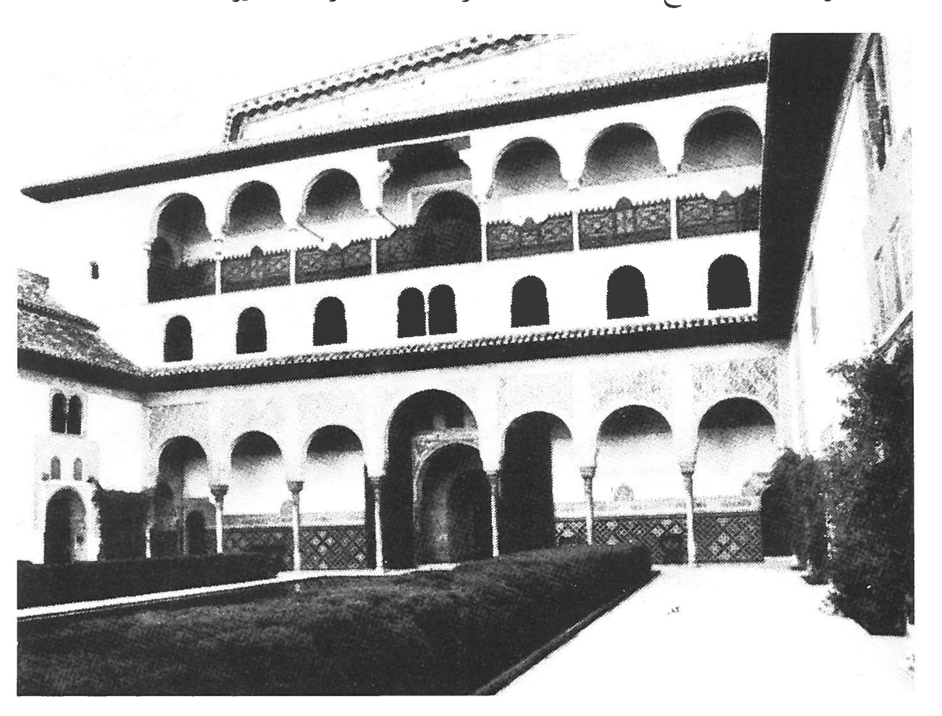
٢٥١ ــ غرناطة ــ الحمراء ــ فناء السباع .



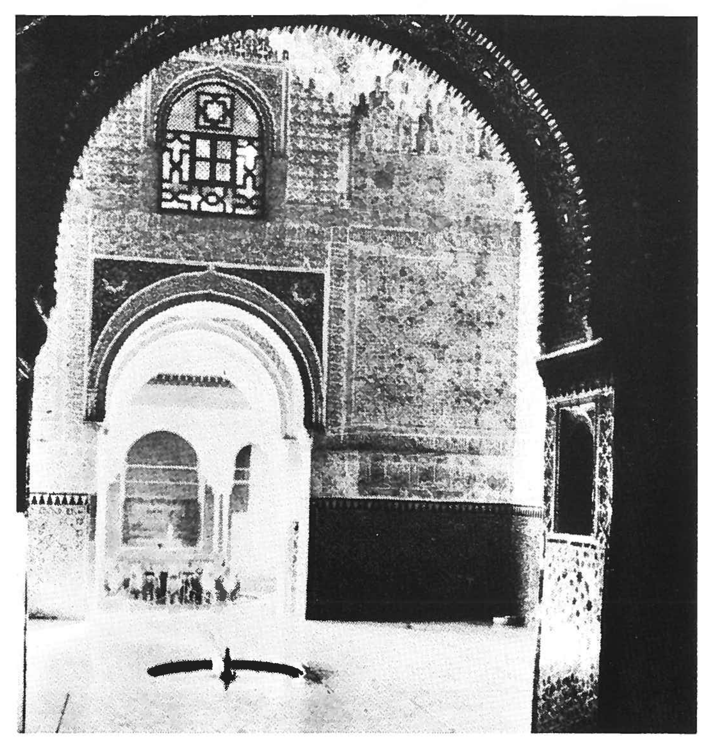
٢٥٢ ــ غرناطة ــ الحمراء ــ الأروقة .



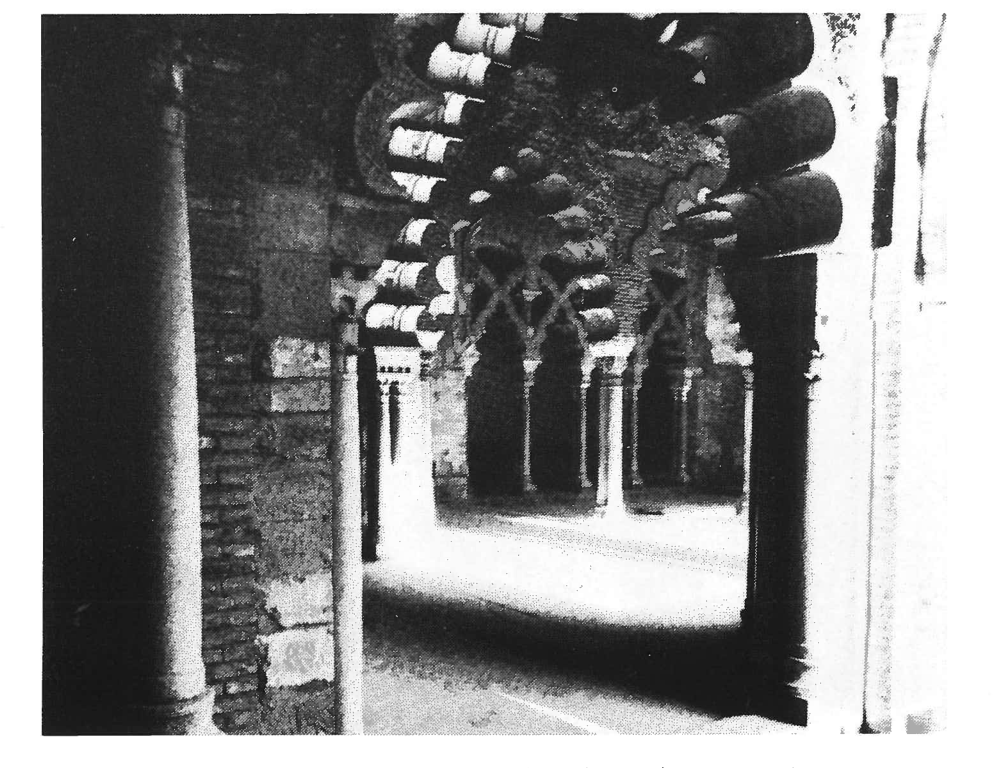
٢٥٣ ــ سرقسطة ــ الجعفرية ــ تفاصيل قوس .



٢٥٤ ــ فناء القمارين



٢٥٥ ــ غرناطة ــ الحمراء ــ فناء السباع .





٢٥٦ ــ سرقسطة ــ قصر الجعفرية الفناء الداخلي .

٢٥٧ ــ سرقسطة ــ الجعفرية ــ مخطط .

٢٥٨ ــ غرناطة ــ قصر الحمراء ــ مخطط .

ومن الممكن التعرف في هذه الحاملات على تحوير الحاملات القديمة ذات التزيين الأكانتي، ذلك التحوير المنتقل من الفن الاسلامي في اسبانيا الى الفن المسيحي مباشرة أو عن طريق الفن المستعرب.

أما تيجان أعمدة جامع قرطبة فإن نسخها عن الأصول الرومانية يبدو أكثر وضوحاً، ففي الأقسام التي أنشأها في الجامع، الحكم الثاني والمنصور، تتناوب التيجان الكورنثية مع التيجان المركبة، ولقد صممت بطريقة مبسطة دون تفاصيل داخلية. وتوجد نفس الأشكال في مدينة الزهراء إلا أنها مزودة بأعمال نحتية بواسطة المثقب الذي شفطت به حروف الأوراق وخفف من بروز النحت فأصبح بسماكة العروق.

قصر الحمراء في غرناطة

قصر الحمراء في غرناطة هو حصن ومقر ملكي يتوج بجدرانه الحمراء كتلة مرتفعة تهيمن على وادي دارو ومدينة غرناطة والفيغا (والكلمة تحريف لكلمة البقاع) بمزروعاته الوفيرة. ولا يشغل القصر إلا جزءاً من النطاق الذي يقوم حوله السور. غير أن عدداً كبيراً من المنشآت الاسلامية مما كان موجوداً ضمنه قد زال وخاصة الجامع الكبير الذي حول الى كنيسة. والمنشآت التي ما زالت قائمة أنشئت من قبل حاكمين إثنين من أسرة بني نصر، يوسف الأول الذي حكم من عام (١٢٣٤ ــ ١٢٥٣) وابنه محمد الخامس (١٢٥٣ ــ ١٣٩١). وتشكل أعمالهما مجموعتين من المنشآت محددتين تقريباً، وهما قصران مندمجان الواحد بالآخر. حيث تنتظم الصالات حول صحنين طويلين متعامدين على بعضهما. ويرجع الى عهد يوسف الأول عدا السور الحالي من أبراجه وباب العدل، برج السيدات وقصر البرطل وجميع المنشآت التي تحيط صحن البركة، بما في ذلك برج قمارش الذي تشغله صالة السفراء. والمصلى وحمامات القصر. وأضاف محمد الخامس الى هذه المجموعة صحن الأسود مع الصالات التي تحيطها. وخاصة قاعة الملوك أو قاعة العدل، وقاعة الأختين وقاعة بني سراج.

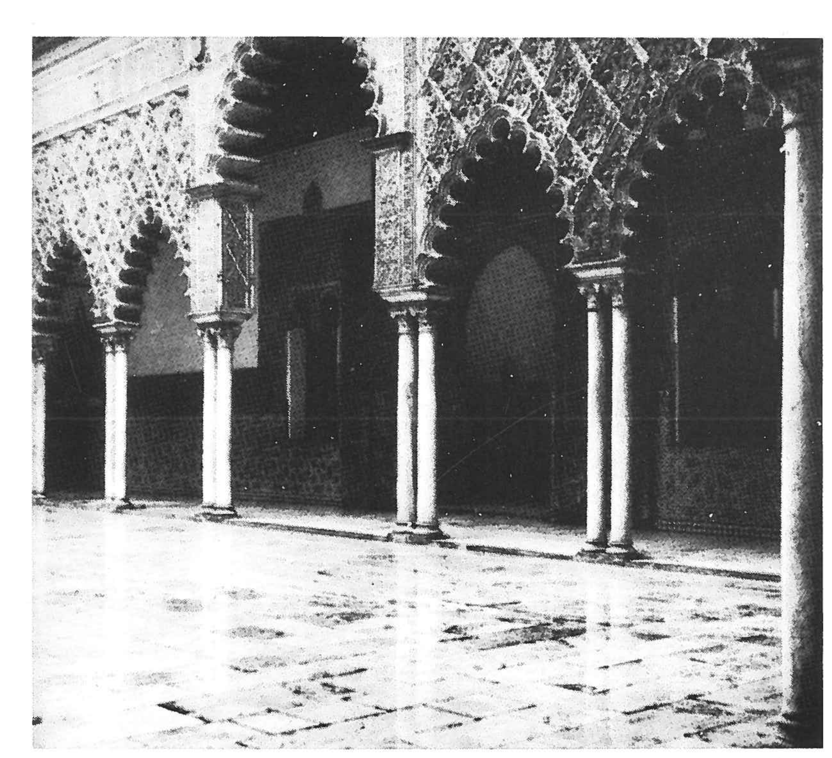
أما زخرفة الجدران والأقواس وهي أقواس نصف دائرية بصورة عامة، والقباب حيث تلعب المقرنصات دوراً هاماً، فهي ذات تنوع خارق، وخاصة الاجزاء التي ترجع الى عهد محمد الخامس.

ويبدو تطور الأسلوب الزخرفي بين عهد يوسف الأول وعهد ابنه واضحاً، مما يفسر استخدام الفنانين المسيحيين من قبل الأخير. فالقسم الخاص بيوسف الأول من قصر الحمراء قريب الصلة من أسلوب المدارس في فاس وأسلوب مساجد تلمسان، أما قسم الحمراء الذي يرجع الى عهد محمد الخامس فإنه يتضمن عناصر جديدة غريبة من مفردات رسامي الرقش العربي. غير أن المخطط الأول شأنه في الآخر ينسجم مع تطور العمارة المدنية في الاسلام، ففناء البركة بصفحة مائه الطويلة مع الرواقين، وترتيب الحمام، وقاعة السفراء التي تشغل نتوءاً واسعاً يشرف على الوادي، تبدو لنا مطابقة للتقاليد. وكذلك بالنسبة للفناء الشهير الذي تقوم فيه البركة ذات الأسود الرخامية الاثني عشر والذي عرف بهذا الاسم.

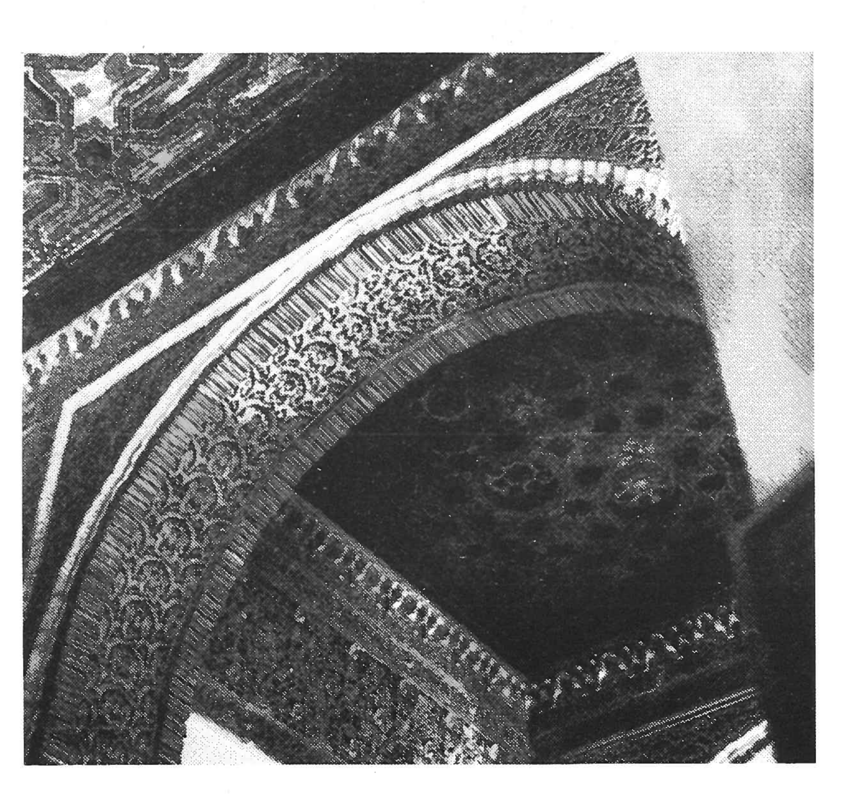
وثمة جناحان محمولان على أعمدة رشيقة يبرزان أمام أروقة تمتد على طول الضلعين الصغيرين للساحة.

وعلى مرتفع مجاور للحمراء تقوم جنة العريف (حديقة عريف الموسيقى) وهي أيضاً من منشآت ملوك بني نصر، وفيها أجنحة وأروقة عرضانية، محاطة بحدائق جميلة ترويها قنوات مائية ونوافير.

وفي قصر الحمراء نموذج لحمام يرجع الى القرن الرابع عشر وهو يشمل بنسبه البسيطة جداً العناصر الرئيسية التي عرفناها، أي قاعة الاستراحة، وهي ذات زخرفة غنية جداً وسقف مركزي مرتفع مع رواقين يشكلان منصتين. ثم تقوم بالتتابع غرف مقببة يدخلها النور من فتحات صغيرة عبر القبوات، ثم يأتي ممر يستعمل كقسم بارد، ثم قسم دافىء أكثر اتساعاً محاط بأروقة، ثم قسم حار مع مقصورات للتدليك. وهذه هي أقسام الحمامات المميزة لهذا العصر مع بعض التغييرات في التفصيل، وهي منتشرة في جبل طارق وفي مرسيه وجرش الاندلس، وفي بلاد البربر في وجدة والعباد قرب تلمسان.



٢٥٩ ــ اشبيلية ــ القصر ــ فناء البنات .





٢٦٠ ــ اشبيلية ــ القصر ــ احد أقواس القصر .

٢٦١ ــ اشبيلية ــ القصر ــ الواجهة الرئيسية .

القلاع العسكرية في الأندلس والمغرب العربي

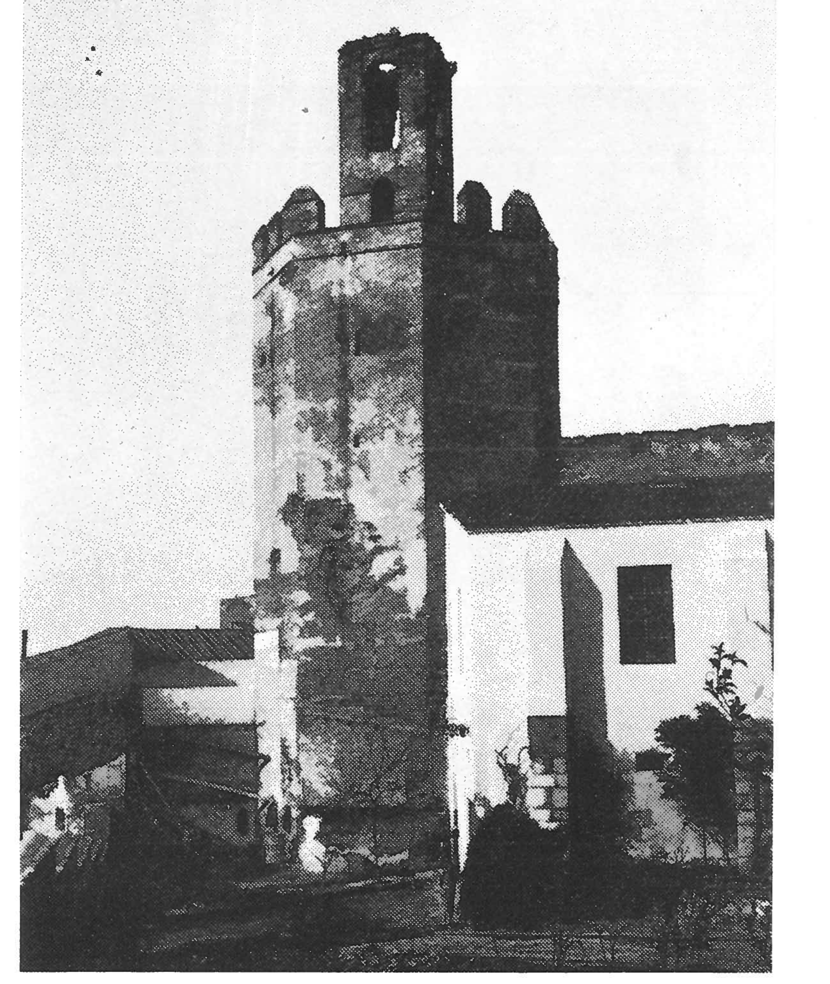
أقام الأمويون الكثير من القلاع والمراكز الدفاعية في الأندلس لضمان سلامة امبراطوريتهم، وما زال بعض هذه المنشآت قائماً. وأقدم القلاع المعروفة **قلعة مريدا** التي أنشأها عام ٨٣٥م عبد الرحمن الثاني، والتي يتقدمها جسر مقام على نهر غواديانا وهي بسورها المربع المبني من الحجر المنحوت، وبأبراجها المستطيلة الممتلئة المحاذية بانتظام للبدنات، أو بأبراجها المربعة في زوايا السور، وببابها الوحيد غير البارز، والمسبوق بتخشيبة يبدأ منها الجسر، تضم كل عناصر القلعة البيزنطية.

ويحفظ القرن العاشر استعمال الحجر المنحوت بشكل تتناوب فيه الحجارة التي تمتد طولانياً مع مجموعات من الأحجار المعترضة التي يمتد طولها على سماكة الجدار. بهذا الشكل شيدت أسوار مدينة الزهراء وأسوار بعض الأمكنة الهامة المخصصة للدفاع عن الحدود. ولكن في داخل البلاد فإن القلاع ومراكز الخفر المخصصة لمراقبة الطرقات كانت ذات جدران مدكوكة، أي من تراب وحصى وكلس مضغوط في قوالب، ويقوي أساس الجدران أحياناً بواسطة الحجر الغشيم. وتعلو هذه الجدران شراريف رأسها بشكل اهرامات صغيرة.

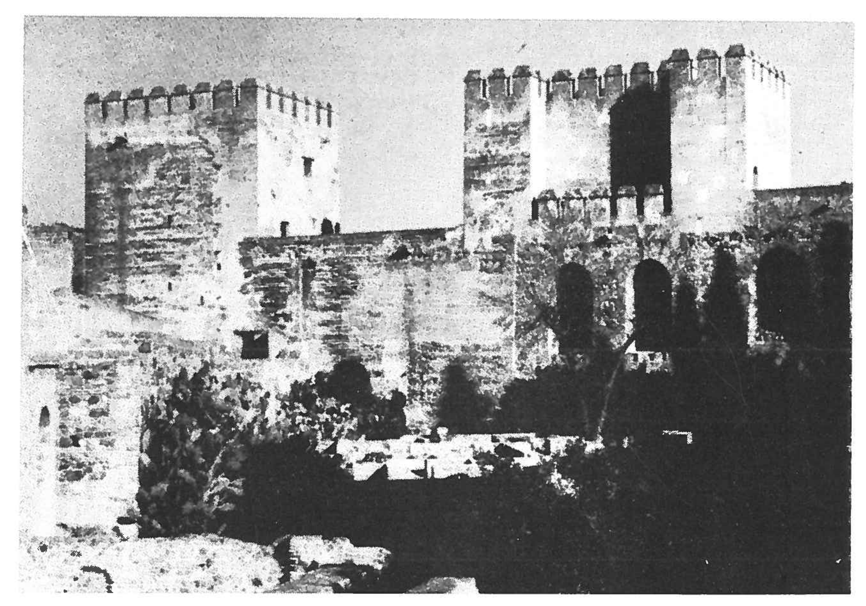
ويشهد القرن الحادي عشر في المغرب ازدياداً كبيراً في المنشآت العسكرية، اذ كان على المرابطين سادة السهول ان يستعدوا لغزوات الجبليين الذين انتهوا بالسيطرة عليهم. وكان لمراكش التي انشأوها ذلك الدور الاستراتيجي. وان اطلال أول قلعة لهم المسماة بسور الحجر، والتي ترجع الى عام ١٠٦٢م، كشفت في الأرض التي أقيم عليها فيما بعد مسجد



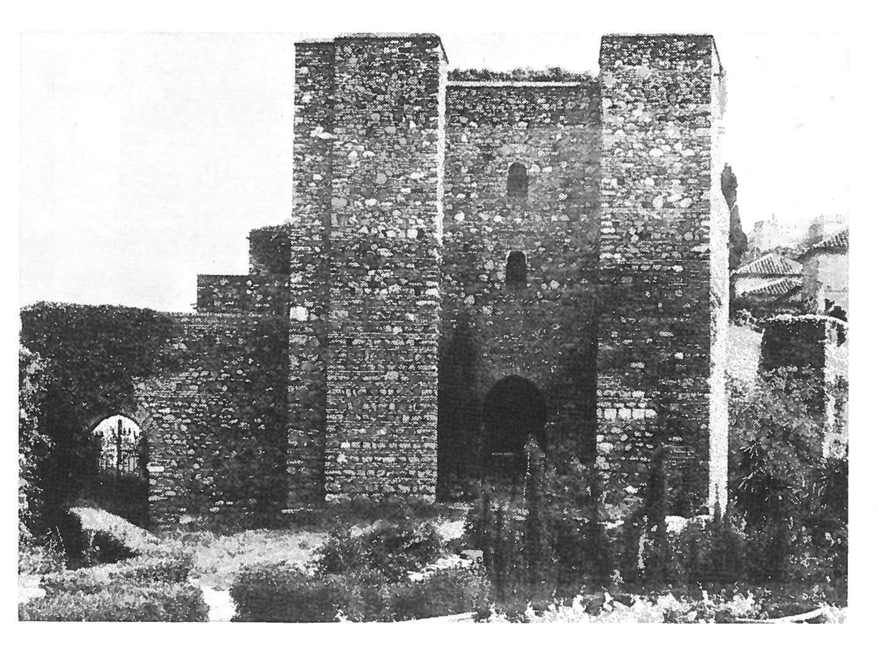
٢٦٢ ــ الميرية ــ القصبة .



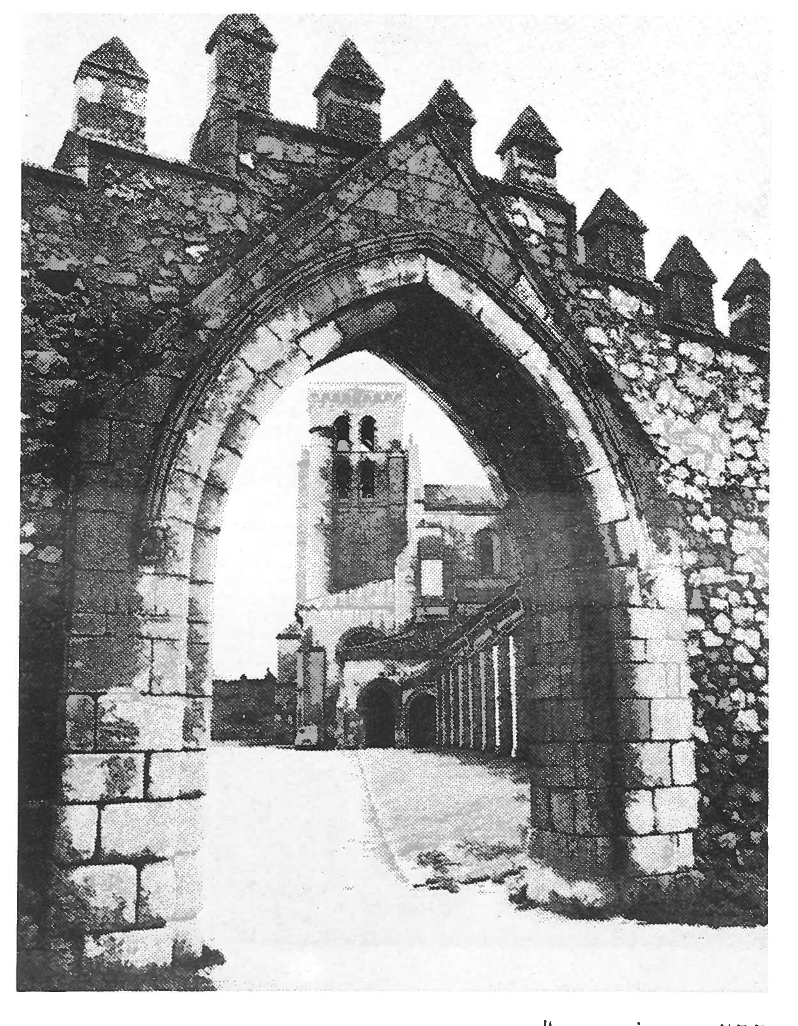
٢٦٣ ــ دادا غوس ــ القصبة .



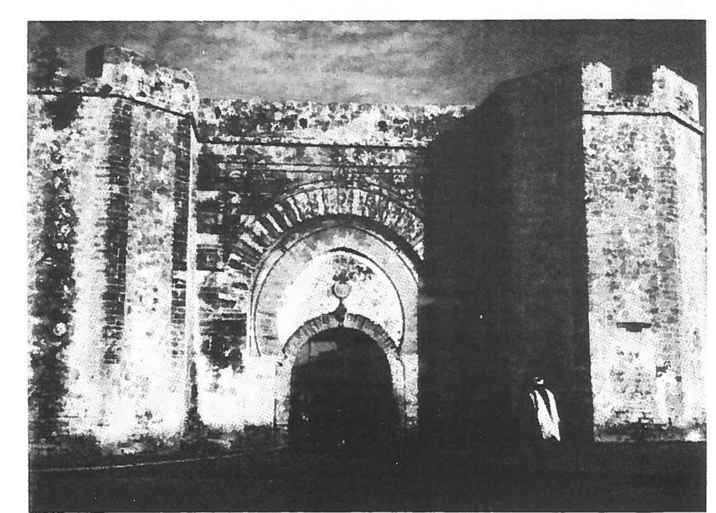
٢٦٤ ــ غرناطة ــ القصبة .



٢٦٥ ــ مالقة ــ القصبة .



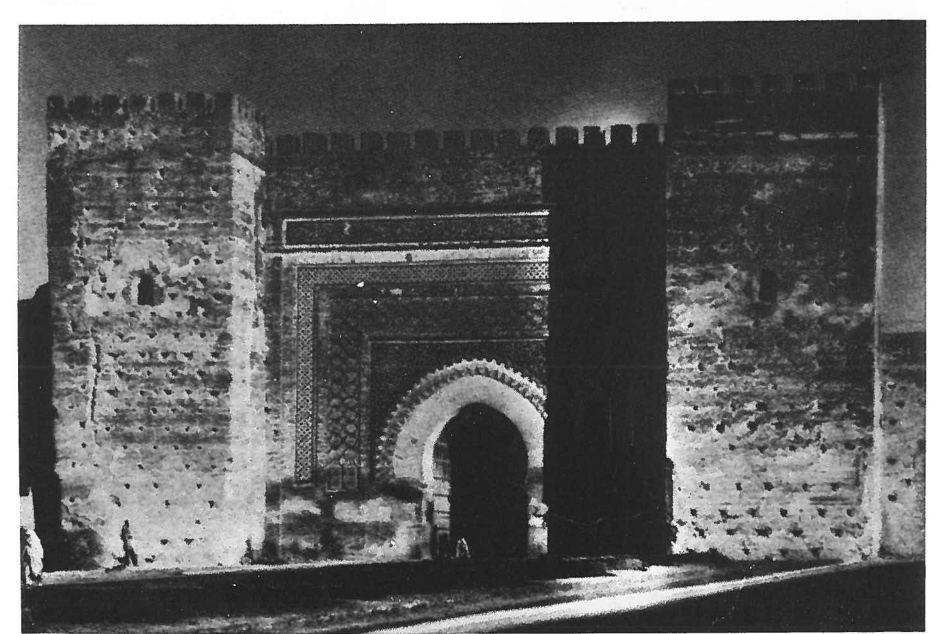
٢٦٦ ــ بورغوس ــ الدير .



٢٦٧ ـ الرباط ـ باب الوداية .



٢٦٨ ـ مكناس ـ باب منصور ـ العلوج .



٢٦٩ ـ مكناس ـ باب الخميس .



٢٧٠ ـ مراكش ـ باب القصبة .



٢٧١ ـ الرباط ـ باب شللا .



٢٧٢ ـ الرباط ـ باب الرواح .

الكتبية. والمجموعة الأكثر اكتمالاً التي بقيت حتى الآن هي **قلعة عمرجو** التي كانت تراقب المناطق غير المحتلة في شمال المغرب. ان سورها المضلع الذي يتوج هضبة متطاولة، تدعمه أبراج مستديرة، وتتقدم الباب تخشيبة، والعمارة كلها من الحجر الغشيم، وهي المادة المألوفة في المنشآت المغربية مثل قلعة بني حماد وأشير وبجاية. ونراها أيضاً في الأجزاء القديمة المتبقية في سور تازة وقلعة تاسغيموت الواقعة في جنوب شرقي مدينة مراكش، ولكنها مستعملة هنا أيضاً مع الجدران الطينية المدكوكة.

ان استخدام الدك الذي يبدو استعمالاً اندلسياً صرفاً، كان يقوم على قاعدة من الحجر الغشيم في تلمسان في الباب المنسوب الى المرابطين والذي يطلق عليه اسم باب الكرمدين. ولسوف يعم استعماله في القرن الثاني عشر في المنشآت الموحدية.

وهذه المنشآت هامة ووافرة، ويجب ان تنسب الى الموحدين قصبة باداخوس والقلعة التي تدعى قلعة الغديرة، وتقع على بعد خمسة عشر كيلو متراً من اشبيلية، ثم سور اشبيلية نفسه وبرج الذهب الشهير ذو المخطط الاثني عشري الذي كان يواجه الملاحة في الوادي الكبير. وما بقي من أسوار اشبيلية مصنوع من الدك ومدعم بأبراج متباينة طولاً يتقدمها جدار أمامي منخفض يكتنف البدنات والأبراج.

وفي مراكش، نرى أيضاً الجدار الدك والأبراج المدعمة في تينمال كما في مدينة مراكش وفي سور الرباط الضخم، ولكننا لا نرى للجدران الأمامية أثراً.

غير أن ما يؤكد امتياز هذه المنشآت الدفاعية في الفن الاسلامي هو الأبواب الآبدية، كباب الرواح وباب الوداية. في الرباط وباب القصبة الذي **يطلق عليه** باب غناوة في مراكش. ولقد مكنت الحجارة المرصوفة بدقة في هذا الجزء الوحيد من القلعة من نقش زخرفة عريضة تحيط القوس الحدوي نصف الدائري أو المكسور. وثمة ظلة لم يعد لها وجود كانت تتوج كما يبدو هذه الأفاريز المقوسة وهذه الأطر المكتوبة، وهذه الحنيات ذات الفقرات. ويبدو لنا ان هذه الأبواب الضخمة التي ترمز الى جلال السلطان الذي تنتسب اليه، من الأعمال الأكثر تعبيراً عن الفن الموحدي البالغ الجمال. عدة أمثلة من التحصينات المغربية ترجع الى القرن الثالث عشر والى القرن الرابع عشر كحصون فاس

الجديدة (١٢٧٦) والمنصورة المدينة المعسكر التي أنشأها المغاربة خلال حصار العاصمة تلمسان ١٣٣٢، وحصن شيلة وهي مقبرة بني مرين ١٣٣٩ وحصن جبل طارق وقصبته مع البرج الفخم المستطيل في القلعة الحرة.

وتقدم حصون فاس الجديدة شكلاً جديداً متميزاً. وهذه المدينة الرسمية المبنية على أرض مسطحة لها سور يقترب من الشكل المستطيل، يدعمه سور مزدوج من الدك مزود بأبراج متجاورة بدنات السور الى ثلث ارتفاعها وفوق الجدران طريق للحراسة محمي بطنف من الشراريف، وأكثر مداخل المدينة ملتوية، والباب وهو الجزء الوحيد من السور المبني من الحجر المنحوت ينفتح بين برجين مربعين أو مضلعين (تونس ــ شيلة) وهو يؤدي الى مجموعة من الدهاليز المضللة المغطاة بصورة عامة بقبوات متصالبة، ويمكن احصاء منعطفين أو ثلاثة أو أربعة (مثال ذلك باب العدل في الحمراء).

أما بابا موناستير، ويرجعان الى عام ١٢٦٠، فتعلوهما شرفات للرمي، وهذه هي الأمثلة الغربية الأولى لهذا النظام الدفاعي.

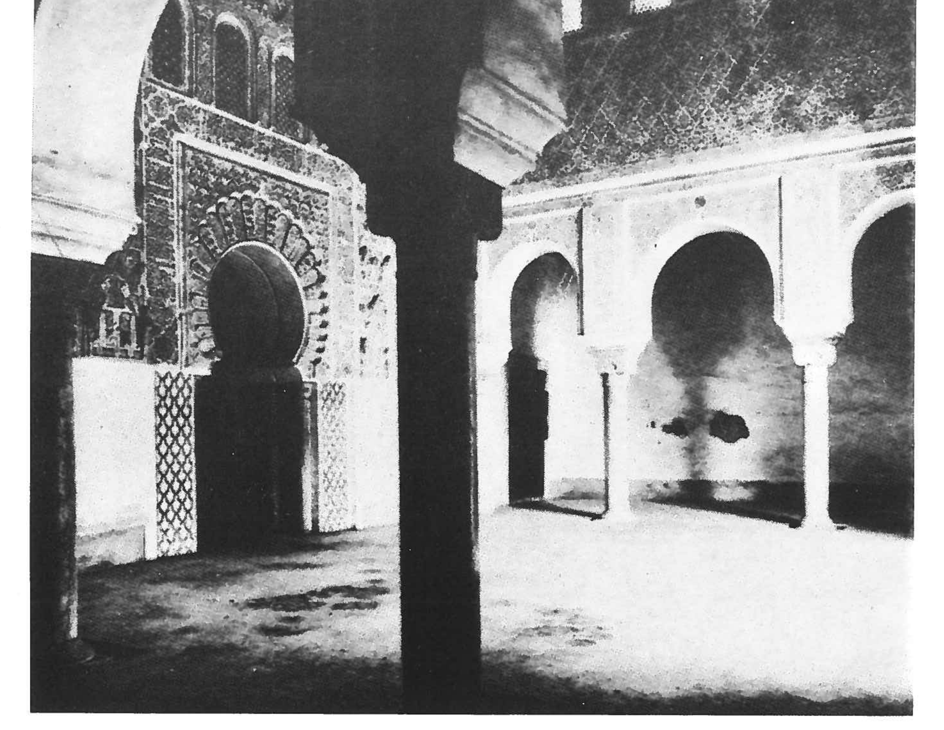
ولم تكن مداخل المرافىء الداخلية التي تمر منها المراكب كتلك الموجودة في سلاء المبنية حوالي ١٢٦٥ أو حنين أو باب تلمسان (القرن الرابع عشر)، لتتضمن انعطافاً.

العمارة المراكشيّة في عهد الأسرات الشريفية

لقد توقفت السيطرة التركية العثمانية التي شملت كل المنطقة الاسلامية في البحر الأبيض المتوسط غرباً عند نهر المولوية، وبقيت مراكش خارج هذا التوسع العثماني المدهش. وهكذا فإن الاستقلال الذي كان يتمتع به المغرب الأقصى لم يعدم أن اسم حضارته وفنه بطابع استثنائي ومتقادم. ثم ان اسبانيا التي كان تغذي هذه الحضارة قرابة سبعمائة عام لم تعد جزءاً من العالم الاسلامي فلم يعد للبلاد المراكشية أن تستمد منها بل كان عليها أن تنعطف على ذاتها. وبقي هذا الفن أميناً على أصوله التقنية وأشكاله، وان تخلف وتهافت فيما بعد نظراً لعدم قدرته على التجديد بدوافعه الذاتية فقط.

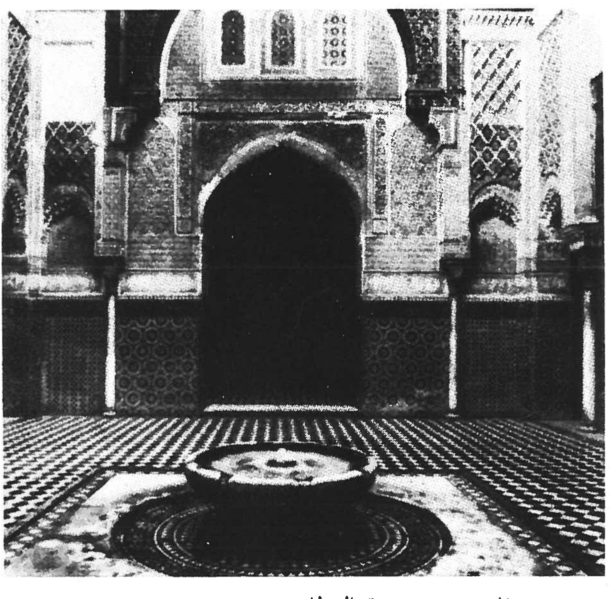
إن حلول الشريفيين السعديين مكان بني مرين في الحكم كانت نتيجة التهديد الذي قام به البرتغاليون ضد مراكش. والانتصار الذي حققه أحمد المنصور على البرتغاليين وما جمعه من ثروات إثر الحملة التي أوفدها لبلاد الزنوج قد مكنه من تجديد النشاط المعماري في الربع الأخير من القرن السادس عشر. ولقد استفادت مراكش المدينة خاصة من ذلك النشاط.

وكان أحد اسلاف المنصور وهو مولاي عبد الله (١٥٥٧ ــ ١٥٧٤) قد بنى فيها مدرسة جديدة أطلق عليها اسم **مدرسة بن يوسف**، وهي ذات مخطط كلاسي وذات أبعاد رحبة بأفنيتها الكبيرة وحرمها الواسع وأروقتها المؤدية الى العديد من حجرات الطلاب المرتبة حول سبعة أفنية صغيرة. كذلك قامت أم المنصور نفسه بإضافة بناء مسجد باب الوكالة في المدرسة، الذي استعار نظام العمارة القائم على الأجنحة السبعة والقباب الثلاثة

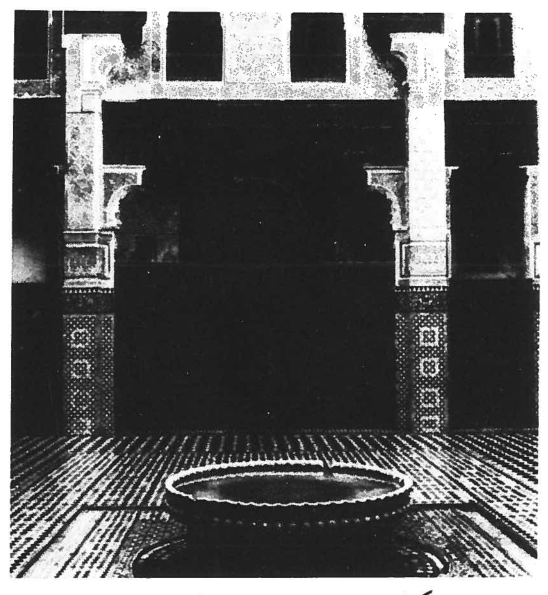


٢٧٤ ــ مدرسة بن يوسف ــ الحرم .

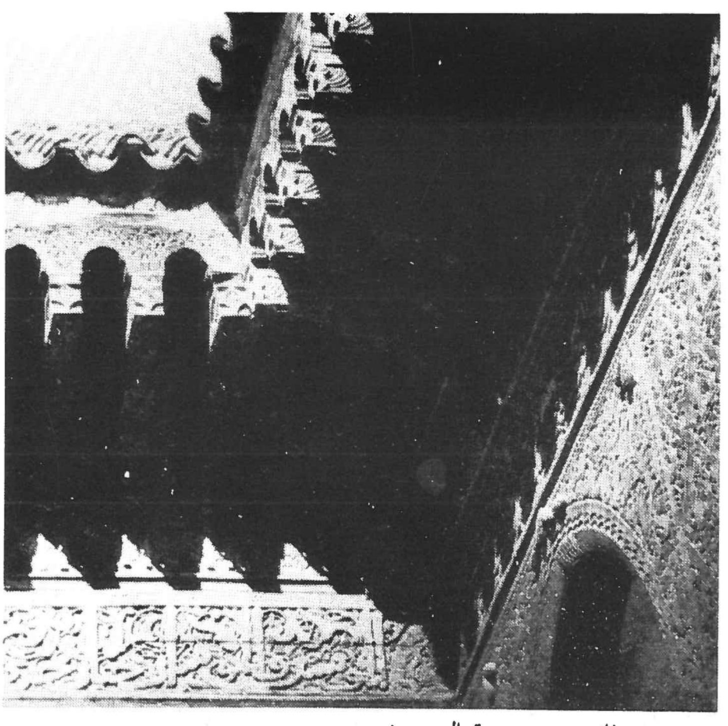
٢٧٣ ــ مراكش ــ مدرسة بن يوسف .



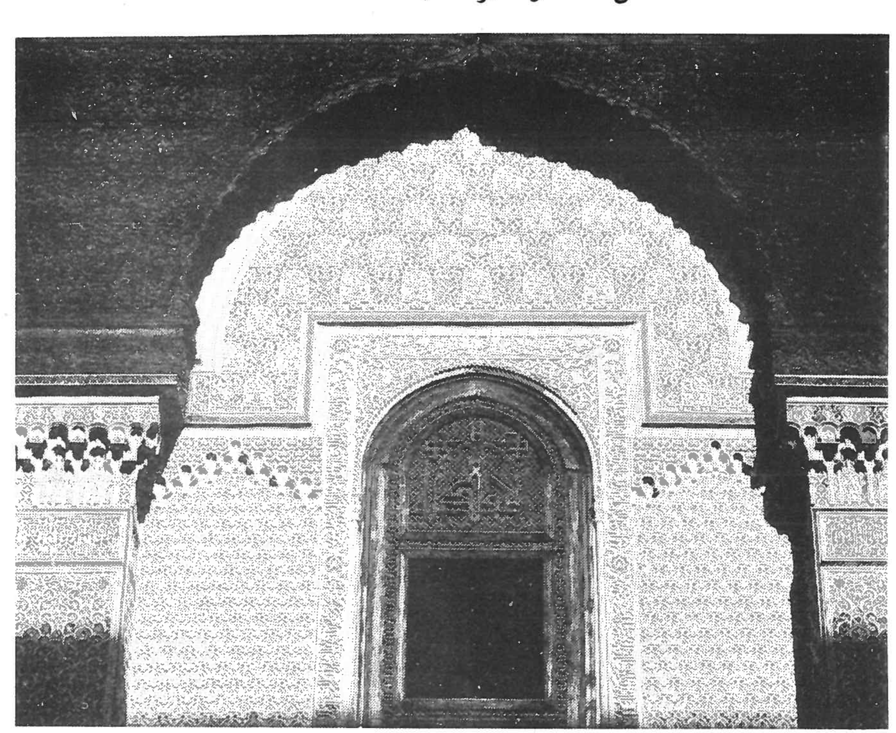
٢٧٥ ــ فاس ــ مدرسة العطارين .



٢٧٦ ــ مكناس ــ مدرسة بو عنانية .



٢٧٧ ــ فاس ــ مدرسة الصهريج .



٢٧٨ ــ فاس ــ مدرسة اهارم .

القائمة فوق مصلبته وفق التقليد الموحدي المحلي، إلا أنه أغنى هذا النظام بإضافة أربعة قباب أخرى تقع في طرفي الرواق الذي يتقدم الحرم، وفي وسط الرواق الأمامي الواقع على الصحن وعلى زاوية نفس الرواق.

وتدين مدينة مراكش الى المنصور الحاكم الثري، ببناء **قصر البديع** الشهير الذي استمر بناؤه زهاء خمسة عشر عاماً ولم يبق منه إلا الأطلال. وهو مؤلف من صحن مستطيل الشكل واسع جداً يشغل مركزه بركة ماء، محاطاً بالأبنية، وثمة جناحان بارزان يشغلان ضلعي المستطيل الصغيرين، مما يذكرنا بالمخطط الخاص بقاعة السباع وفي حصن مرسية.

على أن المجموعة المعمارية الأكثر أهمية من بين المنشآت السعدية والأكثر شهرة نظراً لإنها ما تزال قائمة ويمكن للأجانب زيارتها، هي المقبرة التي تضم **قبور السعديين**. وتقع هذه المقبرة بجوار مسجد القصبة الموحدي في مراكش المدينة. وتحتوي هذه المقبرة الملكية على مدفنين أقيم الأول عام ١٥٥٧ والثاني عام ١٦٠٣. والمدفن الأول بشكل (القبة) المغربية التقليدي: بناء مربع يعلوه سقف من القرميد ذي أربعة منحدرات يغطي قاعة الضريح. والمدفن الثاني ذو مخطط أكثر تعقيداً ويشمل ثلاث قاعات، قاعة وسطى مربعة على جانبيها قاعة مستطيلة أصغر حجماً وحرم ذو محراب، وتشكل القاعة الوسطى القسم المركزي المرتفع وعليه قبة خشبية ذات مقرنصات محمولة على اثني عشر عموداً، وثمة أربعة أروقة منخفضة تشكل مطافاً حول القاعة. وترتفع تحت القبة شواهد موشورية رخامية، الشاهدة الوسطى تدل على ضريح أحمد المنصور.

العَـمارة المدنيّـة المغوليّـة

قصر تيمورلنك في كاش

إن العمارة المدنية المغولية غير معروفة لدينا تماماً، ولم يبق لنا إلا أطلال قصر كاش الذي أنشأه تيمورلنك في مسقط رأسه، وهي المدينة الواقعة جنوبي سمرقند، وجعله مقراً له: بوابة فخمة تؤدي الى دهليز طويل فيه غرف جانبية للحرس، وينتهي هذا الدهليز بإيوان يشرف على فناء مركزي. وفي واجهة الفناء المقابلة كان يقوم إيوان مماثل، وما يزال هذا القسم من القصر يحتفظ ببعض الجدران المائلة الى اليوم وهي ذات نسب ضخمة، فقد كان الايوان يرتفع الى علو خمسين متراً، مدعماً بأبراج اسطوانية، وكان صدر هذا الايوان منفتحاً على صالة استقبال مربعة، وفوق هذه الأقسام المتوسطة من القصر، كانت تتوضع عدة طوابق وأروقة، وباستثناء هذا التركيب المؤلف من عدة طوابق، فإن القصر الملكي في كاش استعار عناصره وتركيبه كما رأينا من المسجد. وهكذا فإن العمارة المدنية تقتبس من العمارة الدينية.

وبصورة عامة فإننا سنلاحظ أن العصر المغولي لم يحدث الكثير من التغيير، ولكن هناك من يتحدث عن «النهضة التيمورية». وكان تيمورلنك وخلفاؤه من الحكام المولعين بالبذخ ومن البناة النشيطين. وان منشآتهم المعمارية مثل غور أمير وقصر كاش لا بد أنها كانت تسحر الخيال بنسبها الشاهقة وأبراجها السامقة وقبابها وبهاء زخرفتها، غير أننا لا

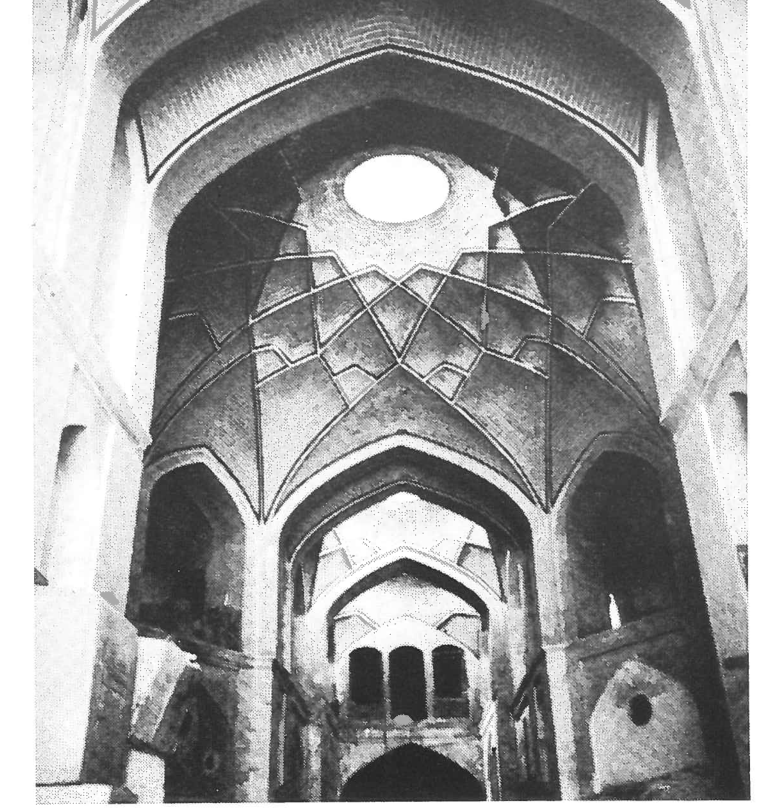
نلمس في ذلك تجديداً بالاسلوب. كما أن التأثير الصيني الذي كان من المعتقد وجوده في هذه العمارة لايتوضح بجلاء، ولا تقدم عمارتا كاش وسمرقند إلا ازدهاراً مفرطاً للفن الاسلامي الايراني، وهما انتاج فنانين عبأهم الحكام التيموريين من مركز الفن القديم في بلاد فارس.

استراحة عالي كابي

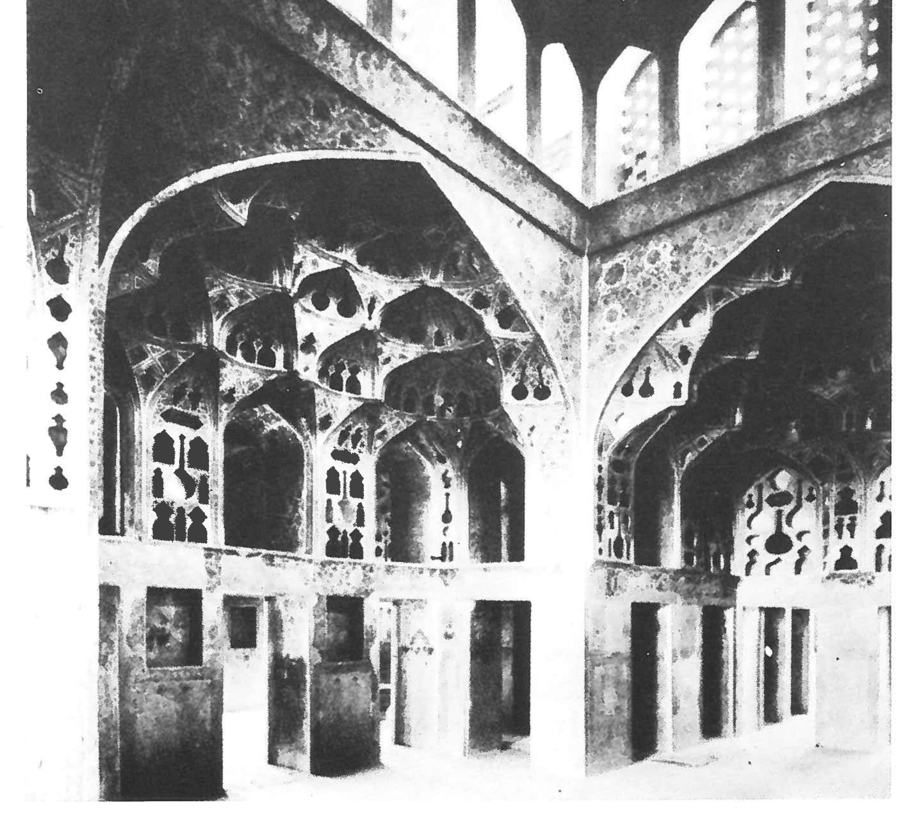
كانت المنشآت المدنية متنوعة. وتحتفظ أصفهان عاصمة الشاه عباس بعدد منها متميزة الخصائص. وأشهر هذه المنشآت عالي كابي وهي تشرف بكتلتها الرشيقة البسيطة على الساحة الملكية.

وتنفتح في جبهة هذه الاستراحة فتحة كبيرة: انها الباب، وبعده دهليز ذو قبة يؤدي الى منطقة الحدائق الملكية. ويؤلف هذا المدخل وطابقا القاعات عن طرفيه أساس هذه العمارة التي تقسم من الأعلى الى قسمين، القسم الأمامي الـ (تالار) وهو عبارة عن منصة كبيرة يقوم السطح فيها على ثمانية عشر عموداً خشبياً ممشوقاً ومرتفعاً ومنها يطل الانسان على الساحة. أما القسم الخلفي فتشغله صالة الاستقبال المحاطة بثلاثة طوابق ذات شقق مزينة كلياً بالألوان والمشرعة على الخارج.

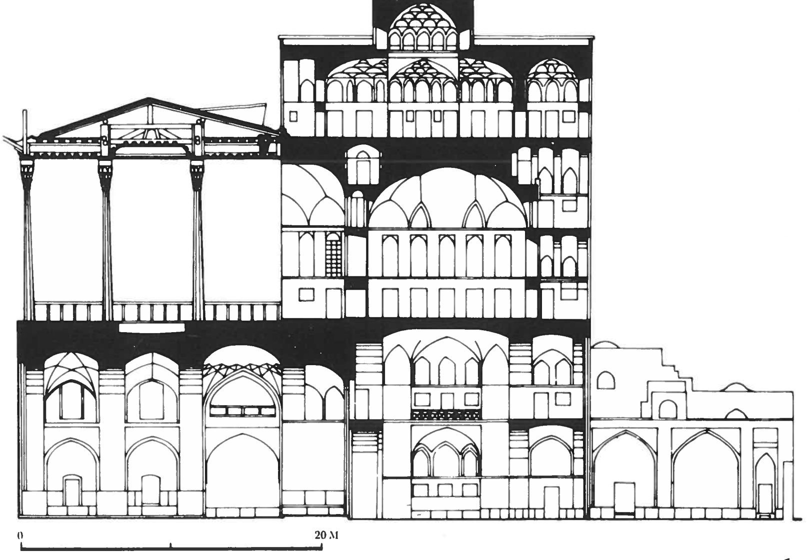
ان وفرة الفتحات وطابع الانشاء المعماري المنفتح الذي يسمح لسكانه بالتمتع بالمناظر متوفر بالقصور المقامة وسط الحدائق وذلك مثل سهل سوتون **قصر الأربعين عموداً**، وهو بناء آخر للشاه عباس. وتقوم على سطح أمامه بركة طويلة من الماء، ويضم (تالار) أي منصة يرتكز سقفها على عشرين عموداً خشبياً تعكسها صفحة الماء فتبدو مضاعفة. ويقوم في صدر المكان ايوان يتطاول هو نفسه بحنية أخرى. حيث يقام عرش الشاه. وتشغل القسم الخلفي من العمارة قاعة فسيحة ذات ثلاث قباب وتتصل هذه الصالة بباحات مزوقة تطل جانباً على الحدائق.



٢٧٩ ــ كاشان ــ خان مير بنج .



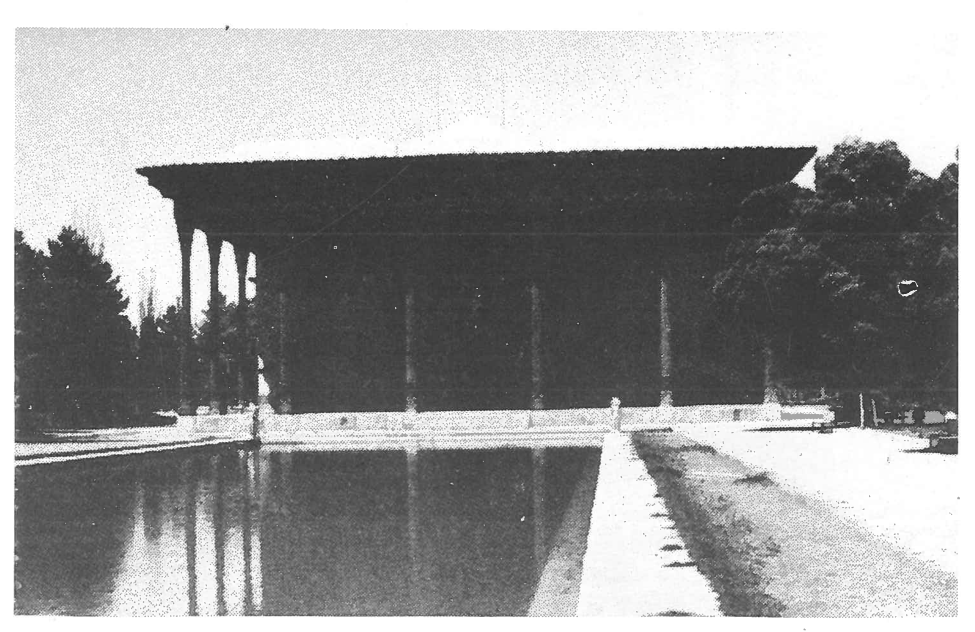
٢٨٠ ــ اصفهان ــ قصر عالي كابي ــ صالة الموسيقى .



٢٨١ ــ اصفهان ــ مقطع مخطط قصر عالي كابي .



٢٨٢ ــ اصفهان ــ جناح الأربعين عموداً ــ لوحة جدارية .



٢٨٣ ــ اصفهان ــ جناح الأربعين عموداً .

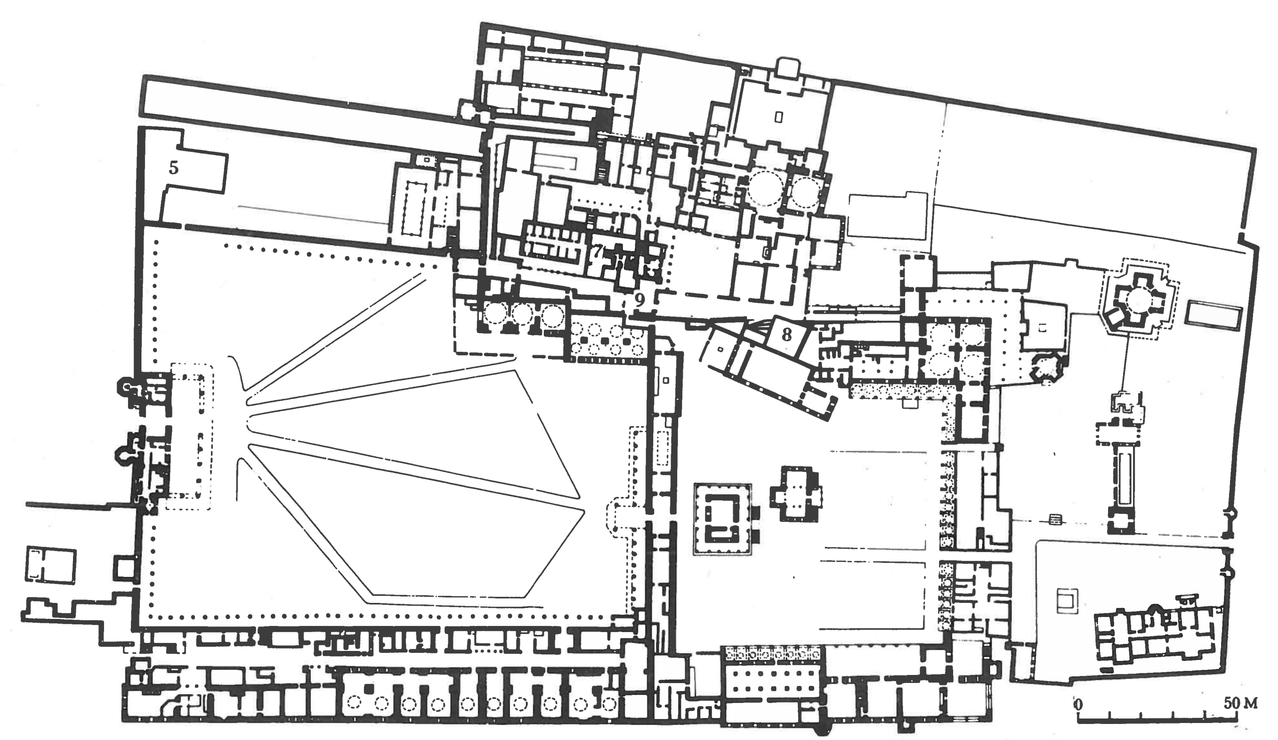
إن هذا المقر الأميري المخصص للمتعة والاستقبال والقائم فوق سطحه المحمول بصفوف أعمدة المنصة العالية، دون أن يتقدم أي جدار جبهي، ليذكرنا طبعاً بصالات الأعمدة عند الملوك الأخمينيين الفرس التي تسمى أبادانا.

أما القصر الصغير الذي يطلق عليه اسم **الفراديس الثمانية** (هاشت بيهيشت) والذي أنشأه شاه سليمان الذي حكم من عام (١١٦٧ــ ١٦٩٤) فهو مختلف جداً، فإن كنا نرى فيه السطح في القسم الأرضي من البناء والأروقة المشرفة على الخارج بالعدد الوفير من الفتحات، إلا انه يقوم على مخطط اشعاعي، يتألف من ردهة مركزية محلاة بنافورة مياه ومغطاة بقبة ذات منور فانوسي الشكل. ويكتنف هذه الردهة طابقان من الابهاء الثمينة والغرف مما يشكل ثمانية شقق ــ ثمانية فراديس ــ قائمة في الأركان. والبناء الآن بحالة يرثى لها وقد عانى من الترميمات الى أبعد حد.

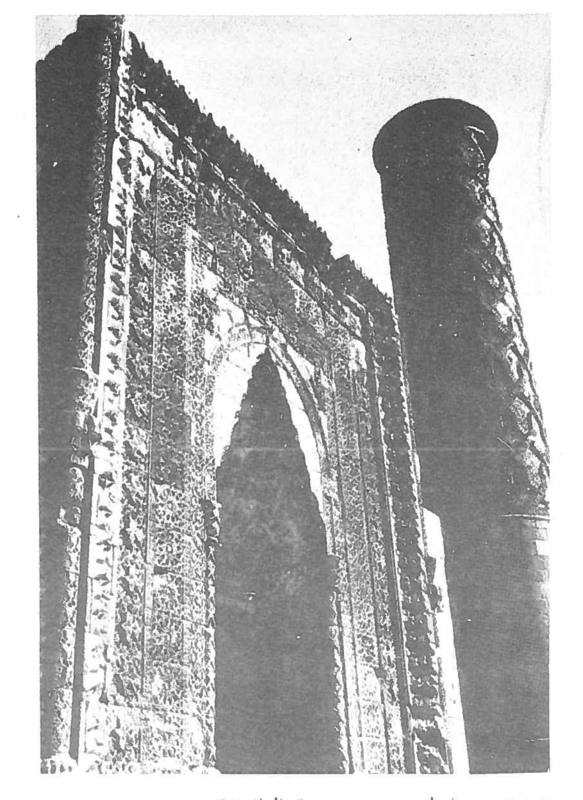
وتتألف عناصر الزخرفة من الكتابات والزخرفة الهندسية والنباتية، بيد انه إذا كان النوعان الأولان من الزخرفة لم يزدهرا أبداً بل بالأحرى افتقرا، فإن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للزخرفة النباتية. ولقد انضافت بعض الاشكال على السعف والأزهار، مما أدى الى اعطاء الرقش العربي صفة طبيعية أكثر، وثمة زهيرات مرتبة ومعلقة على السوق نراها في بلاطات الخزف الخاصة بالمسجد الكبير في يزد (١٣٧٥) وفي المسجد الأزرق في تبريز.

ولقد زاد العصر الصفوي من هذه الاستعارات الطبيعية، على أننا يجب أن نميز بين أمرين، فإذا كان التجديد خفياً في تزيين الخزف فإنه أكثر وضوحاً في الزخرفة المصورة. ولقد حفل التزيين النباتي الذي ابدعه رسامو قصر عالي كابي مثلاً، بصيغ وعناصر غريبة. أننا لا نجد فيها تأليفات أشخاصاً مستوحاة من نماذج أوروبية كنسوة بثوب من طراز لويس الثالث عشر، وسادة بسترة وقبعة الفرسان وحسب، بل ان تزيين الألواح والقبوات يتضمن بنوع من الفوضى المحببة، مداليات مغزلية الشكل ورايات نخلية، نستبين منها (التشي) وهي طريقة صينية في تمثيل الغيوم، مع أزهار منسقة تبدو مستوحاة من النيلوفر الهندوكي، يضاف الى ذلك طير العنقاء الخرافي ذو الذيل المريش، والتيوس الراكضة تتبعها الكلاب.

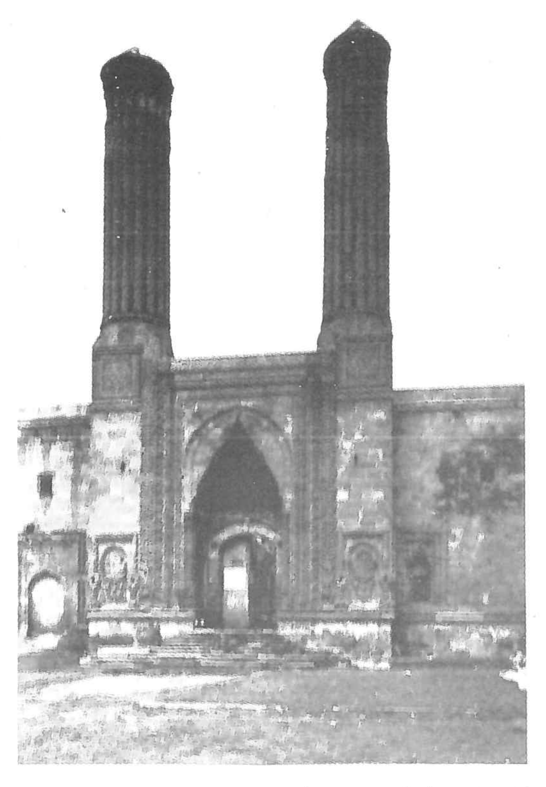
٢٨٤ ـــ استامبول ـــ قصر طوب كابي .



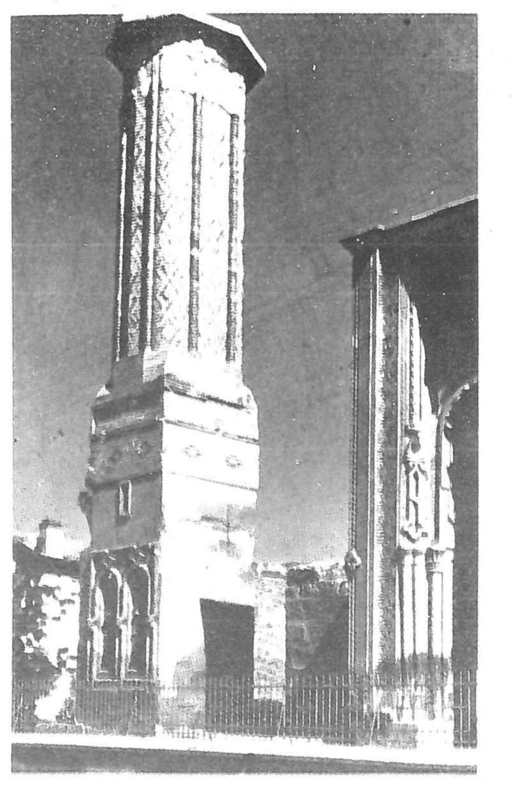
٢٨٥ ـــ استامبول ـــ مخطط طوب كابي .



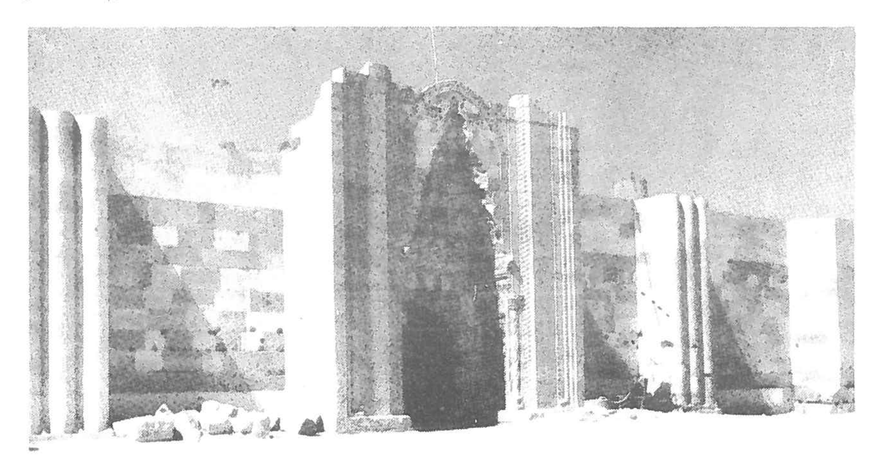
٢٨٦ ــ ارظروم ــ مدرسة الياقوتية .



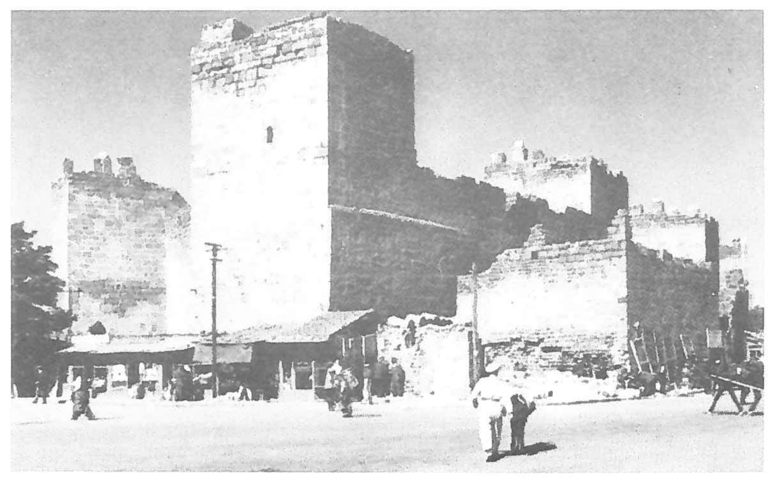
٢٨٧ ــ ارظروم ــ منارة مدرسة جفت .



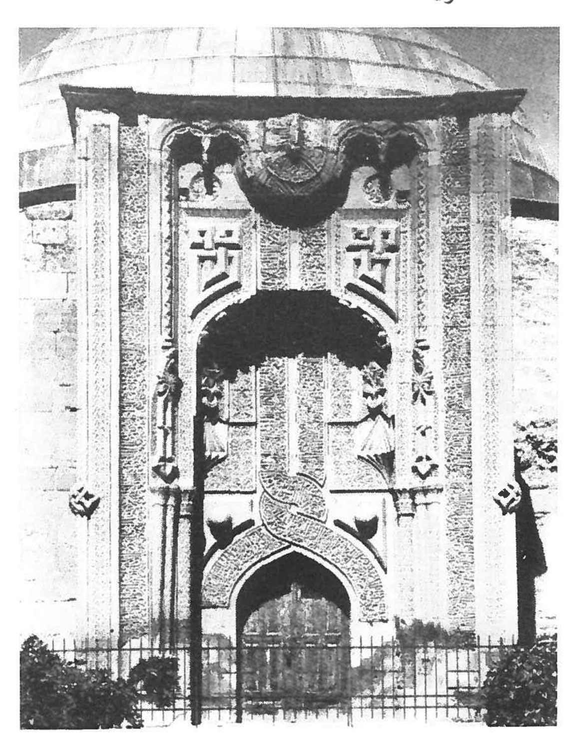
٢٨٨ ــ قونية ــ مدرسة اينجة .



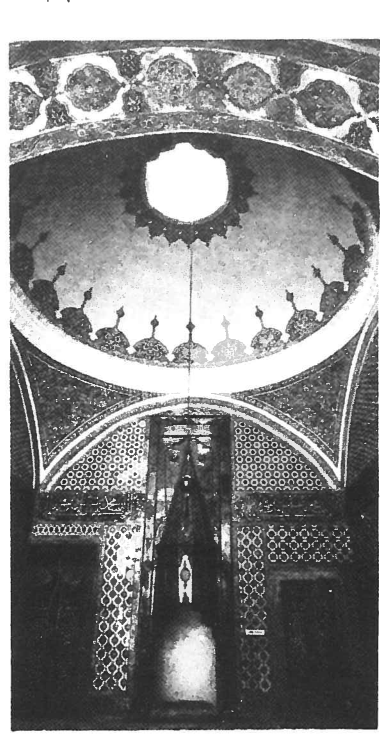
٢٨٩ ــ قونية ــ خان السلطان .



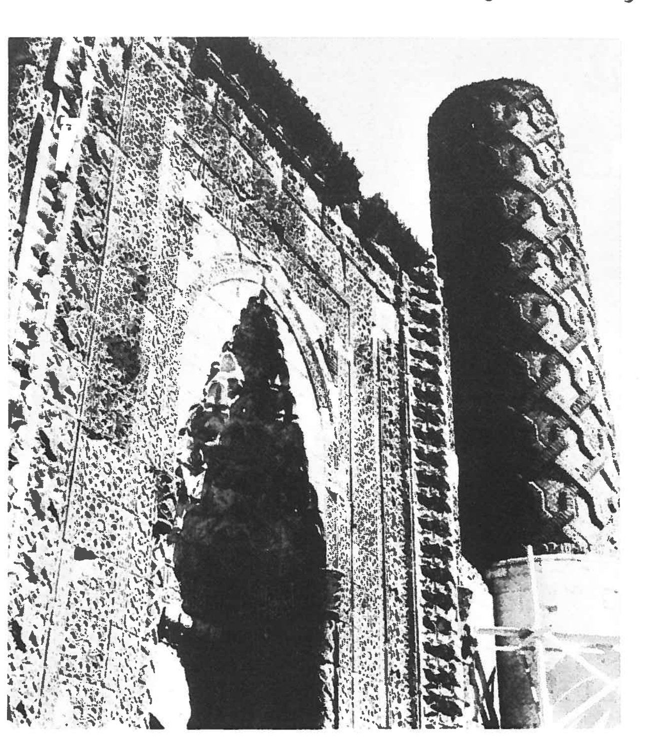
٢٩٠ ــ قيصرى ــ قلعة جوستنيان .



٢٩١ ــ قونية ــ مدرسة اينجة .



٢٩٢ ــ استامبول ــ قصر طوب كابي .



٢٩٣ ــ قونية ــ مدرسة كاراتاي الكبيرة .

وكما هو الأمر دائماً، من الملائم أن نعزو انتقال العناصر الجديدة في الزخرفة المعمارية الى القطع المنقولة وخاصة المخطوطات المزينة بالمنمنمات.

وفي تركيا، أقام محمد الفاتح عام ١٤٧٥ ــ ١٤٧٨، القصر الجديد في استانبول ثم أضاف اليه السلطان احمد الثالث ١٧٠٩ جناحاً أطلق عليه **طوب كابي** لم يلبث أن وسعه السلطان محمد الأول. وبعد احتراق القصر وتجديده اطلق عليه اسم قصر طوب كابي، واستمر قصراً للسلطان.

الفصل الثامن

فن التصوير الإسلامي

- فن التصوير الفسيفسائي .
- الرسوم الجدارية .
- النحت في بداية الإسلام .
- فن تصوير المخطوطات (الترقين) .
- فن المنمنمات .

فن التصوير الفسيفسائي

بدأ التصوير الاسلامي في أشكال متعددة وبمواد متعددة ، فهو على شكل تصوير تشبيهي يحاكي فيه المصور الواقع والاشكال المألوفة محاكاة محدودة ، قد تصل الى حدود التصوير أو الرمز ، أو هو على شكل رمزي يقوم فيه الفنان بتأويل النبات وتحويله الى اشكال مبسطة غنية التنويع وسمي هذا بالرقش النباتي . أو هو بدأ بشكل تكوينات هندسية تصدر عن مركز ثابت بشكل مشع جاذب ونابذ .

وتحقق هذا التصوير عن طريق الرسم على الورق أو على الجدران والاراضي بمادة ملونة أو بفصوص الفسيفساء ، وبدا كذلك بمواد مختلفة إذ أن الاشياء والادوات والأواني كانت مجالا للفنان ينقش عليها رسمه سواء كانت من المعدن أو الخشب أو الرخام أو الحجر أو القماش .

وفي بداية الاسلام برز التصوير الفسيفسائي في العمائر الكبرى كتقليد محلي كان قد أتقنه سكان البلاد في الشام ، واستمروا بإنتاجه وفق مقتضيات التزيين والتعبير المنسجم مع أهداف الدين الاسلامي الجديد .

إن جميع الموضوعات المنفذة في المساجد أم في القصور كانت قد تأثرت بالفكر الاسلامي الذي ينهى عن تصوير الكائنات الحية . ونتج عن ذلك ، أن أسلوب التصوير ، سواء أكان تجريديا أو كان تشبيهيا يمثل الطبيعة أو يمثل الابنية والمدن أو يمثل بعض الحيوانات ، بل والانسان ، فإنه أسلوب واحد ينتمي الى مفهوم تصويري واحد . وهذا المفهوم يقوم على مبدأ التحوير في الشكل وعدم التقيد بالمنظور الرياضي والنسب البصرية ،

وإن المواضيع تعتمد على التخيل والذاكرة . ونستطيع ان نتبين في هذا الاسلوب بداية ظهور مبادىء وفلسفة الفن الاسلامي . وبدأ ذلك في تحاشي الواقعية .

فالمواضيع الاساسية هي عناصر نباتية مختلفة تصدر عن إناء تخيلي ، ولقد خرجت هذه العناصر النباتية والأواني عن صفتها الواقعية ودخلت عالما اكثر اطلاقا ، فهي لم تصل بعد الى حدود الرقش المجرد . ولكن انتماءها للواقع أصبح ضعيفا . بل إن الاواني لم تعد مقصودة لذاتها . بل أصبحت إطارا ذا هيكل جميل متناظر وجذاب ، وامتلأت مساحته بتخطيطات زخرفية ذات ألوان رائعة التناسق .

وعلى الرغم من ارتباط عناصر هذه الرسوم ببعض التقاليد الكلاسيكية التي كانت سارية في بلاد الشام . فإن ثمة انفصالا أصبح واضحا عن هذه التقاليد ، مما يشكل أساسا لمفهوم أصيل في الفن الجديد ، تمثل في محاولة إلغاء مفهوم المنظور والتحجيم إلا أن هذا الإلغاء لم يصل إلى حدوده القصوى بعد ، ذلك أن ثمة إيحاء بحجم الأواني يتمثل في إبراز فتحات هذه الأواني تبعا لقواعد المنظور . كما أن الفنان سعى إلى تظليل العناصر النباتية ، تظليلاً هادئا نمطيا .

ولقد كان التصوير المجرد الذي يعتمد على تأويل النباتات كالزهرة والورقة ، أو الذي يعتمد على الأشكال الهندسية ، بداية لما سمي فيما بعد بالرقش العربي « أرابيسك » .

ولا بد أخيرا ان نميز في الفسيفساء العربي المبكر ، أغراضه المختلفة التي فرضتها طبيعة البناء ، فإذا كان موضوع الفسيفساء في قبة الصخرة هو التعبير عن الجنة .ففي الجامع الاموي الكبير نرى صور الفسيفساء تحقق الغرض الذي أراده الوليد ، وهو التعبير عن عظمة الاسلام كدين ، ويتمثل ذلك في ضخامة الجامع مما يفوق الكنائس التي مازالت قائمة في القدس ، ثم هو التعبير عن اتساع رقعة الإسلام كدولة امتدت ، حتى عهد الوليد ، فوصلت الى أقسام واسعة في الشرق حتى إيران والهند وفي الغرب حتى أوربا .

وكان على الوليد ان يعبر عن اتساع رقعة هذه الامبراطورية الواسعة في الجامع الكبير الذي كان يعتبر مركز سلطان الخليفة في العاصمة .

ولا بد من التأكيد أن تنفيذ هذا الفسيفساء الرائع قد تم من قبل المواطنين أنفسهم من سكان البلاد ، سواء أكانوا من المسلمين أو ممن حافظ على دينه واعتبر ذميا له حصانته ودوره في بناء المجتمع الجديد .

وتقول فان برشيم : ليس من قبيل المبالغة أن نقول بأن هذه المجموعة الزخرفية هي فريدة من نوعها في العالم ، وليس فقط بجمالها ، ولكن لأن هويتها الأموية تعطيها أهمية أكثر ضخامة من أي الآثار التصويرية الباقية من العصر الأموي مما وصل الينا حتى اليوم .

« وثمة فحص متعمق لهذا الفسيفساء ، قمت به — كما تقول فان برشيم — خلال عدد من الشهور في عامي ١٩٢٨ — ١٩٢٧ ملأني بالاعجاب بفن أورث كمالا لمبدعيه . وقد تسلقت على أعالي المثمن ، وصعدت على سلم عال يرتفع إثني عشر مترا عن الأرض ، كي أستطيع أن ألاحظ عن قرب نباهة وأساليب هؤلاء الفنانين الذين تجاوزوا بمهارتهم كل ما تم في هذا المجال في الغرب . إن دراستي للفسيفساء والجدران في العصور الوسطى في الغرب تسمح لي أن ألقي هذا الحكم .

وكنت قدمت وصفا تفصيليا لجميع أقسام هذه الزخرفة الرائعة ، ولقد قادني فحص متأن الى القناعة من أن هذه الرائعة التي تعود الى العصر الأموي ، هي من انتاج الفنانين السوريين ، وليس أبدا كما زعم واعتقد البعض ، من أنها من صنع فنانين قدموا من القسطنطينية . ودراستي للنصوص القديمة العربية المعاصرة لتاريخ بناء قبة الصخرة والتي ظهرت في نفس الكتاب . تؤكد هذا الرأي » .

فسيفساء قبة الصخرة

تعتبر زخرفة قبة الصخرة مفخرة الفن الاسلامي في العصر الأموي ، ولقد غطت الفسيفساء الأقسام العلوية من الرواق الأوسط بطول ٢٤٠ مترا مع رقبة القبة . ومساحة الفسيفساء ١٢٠٠ م^{٢} . وكانت تغطي ايضا أقساما خارجية تلفت فأزيلت نهائيا في بداية العهد العثماني (١٥٥٢) م واستعيض عنها بالقيشاني الذي ما زال قائما . على أن الفسيفساء الذي ما زال قائما ، يرجع أكثره الى العهد الأموي الأول .

وتتشابه التقنية والأحجار والصيغ في فسيفساء القبة مع نظائرها في الجامع الأموي ، وهي تتألف من فصوص زجاجية وحجرية وصدفية ، وبعضها كان مذهبا ومفضضا ويلصق بصورة مائلة لكي يعكس بريقا جذابا ، واستعملت الأحجار المذهبة لتغطية خلفيات بعض المواضيع . وأغلب المواضيع الفسيفسائية ذات صيغ نباتية محورة ، وأحيانا هي مواضيع واقعية تمثل النخيل وأغصان الزيتون وورقة الاكانت والكرمة وكيزان الصنوبر ، وبعض الورود والفواكه كالرمان والعنب . وقد بدت هذه العناصر بحلّة زخرفية رائعة عندما بعدت عن شكلها الأصلي وحوّرت في أشكال ابداعية متناظرة أو متتابعة . ومع أن هذه العناصر النباتية سبق أن ظهرت في الزخرفة البيزنطية والساسانية ، فإنها هنا اكتسبت طابعاً آخر متميزا كان أساسا في تكوين الشخصية الفنية العربية الاسلامية .

إن روعة الفسيفساء في قبة الصخرة تتمثل في تنوعه أولا ، حيث لا نرى صيغة ما تتكرر في كل الزخارف ، وفي وحدته ثانيا ، فليس من شك في أن جميع العناصر الزخرفية تتداخل لكي تشكل وحدة فنية منسجمة في تكوينها وموحدة في أسلوبها .

نرى ذلك واضحا على أقواس المثمن الأوسط المليء بوحدات زخرفية نباتية هي الاقنثة (الا كانت » والأغصان ، ولكن ليس من وحدة تتشابه مع الأخرى وتكون تكرارا لها . وكذلك الأمر بالنسبة للعناصر المنمطة المغطاة بالأحجار الكريمة والتي تغطي أكتاف الوجه الداخلي للمثمن الأوسط بين الأركان الثمانية . أما زخارف الاقنثة والأغصان القائمة على الأقواس الدائرية ، فإنها تتوالى باستمرار حول البناء ولا تنقطع إلا عند التقائها بالعضادات الأربعة الكبيرة .

وعدا عن المواضيع المجردة ، لم يتأخر الفنان في تنفيذ بعض المواضيع الواقعية ، وقد بدا ذلك في تصوير أجمة من القصب حيث حاول الفنان نقل الواقع مع احترام توزيع النور والمنظور الخطي والتحجيم .

وإلى جانب العناصر النباتية المحورة أو الواقعية فان بعض العناصر الجديدة كاللالىء

والجواهر والأهلة والنجوم وقرون الرخام قد وجدت مكانها في الزخرفة الفسيفسائية ، مما أغنى جمال القبة وجعلها أكثر جاذبية بما تعكسه من بريق جذاب .

إن التاريخ المحدد بأحجار الفسيفساء في باطن قبة الصخرة يحدد الزمن الدقيق الذي انتهى فيه بناء قبة الصخرة على الرغم من التحوير الذي قام به المأمون فيما بعد .

فلقد وردت كتابة فسيفسائية على إفريز في أعلى أقواس المضلع المثمن الأوسط في الناحية الجنوبية الشرقية من الداخل ، وعلى خلفية لازوردية من الفسيفساء تحمل الجملة التالية : « بسم الله الرحمن الرحيم لا اله الا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، بنى هذه القبة عبد الله عبد الملك بن مروان أمير المؤمنين في سنة اثنين وسبعين ، تقبل الله منه ورضي عنه آمين » وكان العمل في بناء القبة قد ابتدأ عام ٦٦ هـ (٦٨٥) م وتم عام ٧٢ هـ (٦٩١) م . ولكن في عهد المأمون أزيل اسم عبد الملك ووضع مكانه إسم المأمون وبقي التاريخ كما هو .

وأهمية هذه الكتابة مع كتابات قرآنية أخرى ، انها تعتبر أقدم ما كتب من خط عربي جميل أطلق عليه اسم « الجليل » نسبة الى جبال الجليل القديمة والذي نشره الخطاطان الشاميان ، الضحاك بن عجلان واسحق بن حماد في العصر العباسي .

وهكذا يبدو لنا ، أن الوليد بن عبد الملك الذي كان قد أنهي بناء قبة الصخرة بعد ابيه ، ولعله هو وحده الذي تابع زخرفة المسجد بالفسيفساء ، وهو الذي أمر بتزيين الجامع الكبير دون شك ، قام بنفس العمل في مسجد حلب ومسجد الرسول في المدينة وقصر المنية . فكان ازدهار فن الفسيفساء وفن تصميم هذه الفصوص قد تم في عهده . فلقد استطاع أن يستفيد من عمال مهرة ومن مصانع تنتج هذه الفصوص ، ومن فنانين يصممون موضوعات هذه الفسيفساء التي تتجاوز مساحتها عشرات ألوف الأمتار المربعة .

الفسيفساء في الجامع الكبير بدمشق

إذا أردنا أن نتعرف على فسيفساء الجامع الكبير كان لا بد أن نعرف أولا أن أن هذا العمل كان من الضخامة ، أنه غطى جميع سقوف وجدران الأروقة وجميع بطون الأقواس

والدهاليز والأقسام العليا من الحرم بعد ارتفاع سبعة أمتار ، بل أن بعض أرض الحرم كانت مغطاء بالفسيفساء أيضا .

ولقد أثير سؤال يتعلق بهوية مصممي الرسوم الجدارية في الجامع . مما لا شك فيه أن هذا النوع من المواضيع وهذا الأسلوب من الفن التصويري كان شائعا في بلاد الشام قبل الاسلام . ومن المقبول جدا أن يكون نفس المصممين والفنانين ، قاموا باعداد أصول هذه الرسوم تبعا لتقليد متبع ، ولكن الشيء الجديد في هذه الرسوم هو ابتعادها عن الرسوم الآدمية ، تبعا لكراهية التصوير في الاسلام ، على الرغم أن بعض قصور الأمويين كانت حافلة بالصور الآدمية .

إن ضخامة العمل تؤكد أن التكاليف التي تحدث عنها المؤرخون كانت صحيحة ، فلقد ذكر المقدسي ان العمل استغرق تسع سنوات وانه أقصى ما أنفق عليه أربعمائة صندوق في كل صندوق أربعة عشر ألف دينار ، أي خمسة ملايين وستمئة الف دينار ذهبي .

ولقد وصف الرحالة والمؤرخون الفسيفساء الرائع ، فقال المهلبي عن فسيفساء الجامع « والحنايا والحيطان كلها الى حد سقفه منقوشة أبدع نقش بالفسيفساء الملون المدهون أو المذهب يخطف الطرف ، وكذلك حيطانه كلها في صحنه وسائر أروقته منقوشة مذهبة بالفسيفساء . كتب في حائطه القبلي سور من القرآن بالفسيفساء المذهب في تضاعيف النقش » .

على أنه ليس من مصدر يساعدنا على استكمال وصف الفسيفساء الذي كان في أنحاء الجامع ، ومع ذلك نستطيع من خلال ما تبقى من الواح قائمة ، أن نتعرف على المواضيع التي صورت وعلى أسلوب الفن المتبع فيها .

أما موضوعاته فهي قصور ومنشآت وجسور وأبراج وأروقة محاطة بالأشجار ويقع أغلبها على حوافي الأنهار والبرك . ولا يوجد بين هذه الموضيع محل لأشخاص أو حيوانات ، ومما لاشك فيه أن الفنانين تحاشوا ذلك نظرا لأن هذه الرسوم تزين مكانا مقدسا يمارس

الناس فيه العبادة . فلا يجوز إبراز وجوه ترتفع الى مكانة القدسية ، وتذكر بأيام الجاهلية وعبادة الأوثان . ولقد اختلف في تفسير هذه المواضيع ، رأي يعتقد ان هذه الصور تمثل دمشق ونهر بردى ، وبعض يرى أنها تمثل مدينة الله . اما المؤرخ الجغرافي المقدسي ٩٨٥ م . فهو يقول أنها صورة العالم « ومن العسير ان تكون هناك شجرة او مدينة لم تصور على تلك الجدران » . ويرى ايتنغهاوسن انها تعبير عن قوة الاسلام وشموله اكبر رقعة من العالم .

والواقع إنه صور المنشآت مجرد بنايات ، بل هي رمز لمدن مجمعة أو هي دول ، وأن بعض القصور انما يعبر عن العواصم التي أصبحت تحت سيطرة الخليفة . ولا بد أن نذكر هنا صور الملوك الستة التي بدت على جدران قصير عمرة ، الذي أكمل في عهد الوليد نفسه ، والتي تمثل ملك الروم والقوط والحبشة أو كسرى وامبراطور الصين وحاكم هندي . وهي تعبير عن سيطرة الخليفة على هؤلاء .

اما اسلوب الفن فهو بعيد عن الساسانية بل فيه مسحة سورية محلية . ولكن أهم ما فيه نجمله بالنقاط التالية :

١ ــ تبدو الألوان الفسيفسائية قريبة من ألوان فسيفساء قبة الصخرة في القدس . ويهيمن اللون الذهبي على الخلفيات والفضاء مما يعطي اللوحة طابع الغنى .

٢ ــ يشترك في الصور ثلاثة أنواع من المنظور ، المنظور الخطي الذي يبدو في حالته البدائية ، بل إنه يشبه المنظور الهندي على الرغم من انه سابق لوجوده . ثم نرى بعض المواضيع تقوم على المنظور الصيني الذي يجعل نقطة النظر خلف الناظر ، فيشعر الانسان أنه مندمج بالمشهد محاط به . ثم المنظور الروحاني الاسلامي الذي يبدو في كثير من المواضيع التي اخذت طابع الزخرفة .

٣ ــ يبدو التظليل نمطياً بوضوح . وتتقلب درجات النور الى خطوط من الالوان المتتابعة .

٤ ــ يتضح تشابه قوي في تكوين اوراق الشجر مع التلوين الذي عثر عليه في لوحة حمام

قصر المفجر . فالاوراق تندرج الوانها بصورة علمية للتعبير عن الظل والنور ، القرب والبعد ، مما يؤكد الطابع الخاص لاسلوب هذا التصوير .

الفسيفساء في قصر المفجر

يمتاز قصر المفجر الذي بناء هشام قرب أريحا (فلسطين) بزخارفه الفسيفسائية الهامة جدا ، فإذا استعيض عن هذه الالواح بصورة ملونة في قصر الحير الغربي ، فهي هنا فسيفساء حقيقية مؤلفة من مكعبات حجرية ملونة تشكل صورا تشبيهية أو زخرفية رائعة التصميم والتنفيذ .

ومن أهم هذه الالواح الفسيفسائية قطعة كبيرة تفرش قاعة الاستراحة بالحمام الكبير وتزين القسم المجوف المرتفع الذي يقع في نهاية القاعة . ويتصل بهذه الصورة الكبيرة عدد من الصور مما يجعل هذه الغرفة المترفة شديدة الزينة رائعة الجمال ، فأرض القسم المربع مفروشة بالفسيفساء أيضا ، ولكن برسوم هندسية ملونة بنفس الشكل الذي استعملت به على الدكة المجوفة المرتفعة المحيطة بها ولعل قطعة الفسيفساء هذه تمثل بساطا لان فيها أهدابا تشبه حاشية أنواع معينة من الابسطة ، ومع ذلك فإن هذه الزخارف الهندسية تعتبر من أروع الآثار الاسلامية في الفن بل تجعلها نماذج من تأثير الفن الاسلامي على الفن الحديث التجريدي والبصري . فلقد صف الفسيفساء ضمن تشكيلات منسجمة كل تشكيل مختلف عن الآخر ، وهذه القطعة هي اضخم قطعة فسيفسائية عرفت حتى ذلك الوقت ، وهي ما تزال بحالة جيدة كاملة حتى اليوم .

أما الصورة الاساسية التي تزين أرضية الحنية في غرفة الاستقبال هذه فهي صورة تشبيهية رائعة التكوين مؤلفة من شجرة تفاح أو نارنج مع نباتات اضافية على طرفي الشجرة ، حيث تختلط هذه النباتات من اليمين بصورة أسد ينقض على غزال هلع ، بينما يبدو في الجهة اليسرى غزالان هادئان ينعمان بقضم بعض أوراق هذه النباتات ، وتمتاز الشجرة بواقعيتها إذ روعى فيها اختلاف مقاييس الفروع والاغصان الطبيعي ، كما روعي التكوين المدرسي ، فلقد ظهرت الأوراق في الوسط صفراء شاحبة يعقبها أوراق خضراء ثم

أوراق زرقاء مخضوضرة قاتمة ، ومقابل هذه الألوان تبدو الثمار بلون احمر ساطع . ولقد التفت فروع الشجرة واغصانها بشكل واقعي صرف .

والشيء الهام في هذه اللوحة هو الأسلوب الإنتقائي الذي جمع عناصره من مختلف الفنون القديمة والسائدة كالفن الروماني والساساني والبيزنطي . وهذا الأسلوب يبقى الى حد بعيد ميسم الطريقة الفنية عند الامويين ، الذين كان عليهم دائما ان يقيموا النماذج الاولى للعمارة والفن الاسلامي ، بأيدي الفنانين من السكان المحليين .

الرسوم الجدارية

التصوير في قصير عمرة

ان المواضيع التي عالجها المصور في حمام قصير عمرة تعطينا فكرة عن الهدف من بناء هذه المجموعة السكنية التي تخص الخليفة وجماعته ، فلقد حفلت الجدران برسوم ملونة تمثل مشاهد الصيد ، وبعضها يمثل الصيد وذبح الظباء دون ان يبدو بوضوح الصياد ، كذلك تظهر مشاهد استحمام ، وتمارين رياضية ، وأوضاع مصارعة ومنازلة ، وبعض الصور لنسوة عاريات في أوضاع مختلفة أو ضمن مجموعات متجانسة . ولقد عثر على رسوم آلهة اسطورية اغريقية للفلسفة والتاريخ والشعر .

وثمة ثلاثة مواضيع متميزة لا بد من عرضها مستقلة وهي :

١ — مشهد سماء مزينة بالنجوم والكواكب وقد رسمت داخل قبة قسم المشلح في الحمام وهي صور رمزية للسماء وما فيها من أجرام تعطي دلالة على « تفهم مباشر وعقلاني للظواهر الطبيعية » .

٢ — وفي نهاية الرواق الأوسط لقاعة الدخول الكبرى . عثر على صورة جدارية للخليفة جالسا على عرش ومحاطا بهالة ومعه مرافقوه ، ويضم المشهد صور وحوش بحرية هائلة وصورة طير مائي ، وكان ثمة كتابة تشير إلى إسم الخليفة تلفت في عهد العالم موزيل دون أن يتمكن أحد من قراءتها .

ومن الصور الهامة المشاهد الموجودة على السقوف المعقودة والمقسمة الى أفاريز مربعة

وكل مربع يتضمن مشهدا من مشاهد العمل العادي ، مثل الفخاري والنجار والمزارع الخ ..

٣ ــ والمشهد الثالث الذي أثار كثيراً من الجدل ، صور ستة ملوك عليها كتابات عربية واغريقية تميز اربعة منهم وهم قسطنطين لوذريق آخر ملك قوطي في اسبانيا والنجاشي ملك الحبشة وخسرو ملك الساسانين ، ويعتقد أن الملكين الاخرين هما أمبراطور الصين وحاكم هندي أو تركي .

وتبدو الصور العارية نموذجا واضحا على مفهوم الجمال الذي كان سائدا عند العرب حتى العهد الايوبي وتعتبر عن المشاهد الغرامية المستحبة في الشعر العربي .

على أن أصول الرسم في قصير عمره تعطينا دليلا على تأثيرات كلاسية كانت قد تركت بصماتها في المنشآت التي أحدثت خلال العصر الروماني والبيزنطي في البلاد ، ولكن شخصية الفنان العربي استمرت واضحة ويتجلى ذلك في عمليات التحوير والتبسيط التي بدت بصورة خاصة في رسم الهيئات البشرية ، مما ينسجم مع مفهوم الفن العربي الذي استمرت ملامحه واضحة في الفن التدمري وفي الفنون المسيحية .

التصوير والزخارف في قصر الحير الغربي

تتألف زخرفة قصر الحير الغربي من الزخارف الجصية في واجهة القصر ومن الزخارف الجدارية المشابهة للتمشيحات الرخامية ، ومن زخرفات الكوات بحصية المفرغة ومن الصور الملونة الكبيرة ، وفيما يلي شرح لهذه الانواع من الفنون :

ثمة مجموعات من الزخارف الجصية النافرة منتشرة بارتفاع ٤٥ ر ١٤ م على البرجين المحيطين بالمدخل الشرقي الوحيد ، وهذه الزخارف الكثيفة تذكرنا ببعض الصيغ التزيينية التي كانت تنقش على القطع القماشية الشائعة وخاصة الساسانية منها ، ويزيد من التأثير الساساني في هذه الواجهة استعمال الجص للمرة الاولى . وكثافة الزخرفة تفسر المفهوم العربي الاسلامي الراسخ في الزخرفة وهو املاء الفراغ الذي فسر تفسيرات كثيرة منها الخوف من الفراغ . وتتألف هذه الزخرفات النباتية من أوراق الاقنثة والسعف والكرمة ، ومن مواضيع

هندسية مختلفة يضاف اليها بعض الفسيفساء الزجاجية في زاويتي القوس المدور فوق المدخل .

ومن اهم الالواح التزيينية التي ما زالت بوضع جيد ، صورتان كبيرتان اعيد تركيبهما في القسم العلوي من جناح قصر الحير الذي اعيد بناؤه في المتحف الوطني بدمشق ، وألوان هاتين الصورتين أصبحت باهتة مع الايام وكانتا تغطيان أرضية زوايا الدرج ، وانهما تقليد للفسيفساء اقيمتا حيث عزت احجار الفسيفساء وتقاليده .

تتألف الصورة الاولى من شكل دائري في الوسط يضم صورة نصفية لامرأة تمسك بقطعة قماشية مليئة بالفواكة ، ولقد طوقت عنق هذه المرأة أفعى مما يذكرنا بصورة جيا آلهة الارض ، ويحيط بالشكل الدائري نطاق فيه دوائر صغيرة متتابعة فيها رسوم نباتية ويزين أطراف الدائرة من الخارج زخرفة نباتية محورة يعلوها مخلوقان ببدن إنسان ورأس وأقدام حيوانين وذنب أفعى ، أطلق عليهما اسم القنطورس البحري . وصور حيوانات الجهة الاخرى لم تعد واضحة لتلفها وهي تمثل ثعلبين أحداهما يأكل عنبا ، وطيرين من الكراكي وكلباً يتعقب حيوانا آخر .

ويحد الصورة من الطرفين شريط من الزخارف النباتية سيصبح في الرقش العربي أساسا للزخرفة والتزيين ، أما الصورة الثانية فهي تتألف من مستطيل كبير مقسم إلى ثلاثة أقسام ذات ارتفاع غير متساو ، ويحيط الصورة كلها شريط زخرفي مؤلف من وردة مكرورة ذات اربعة وريقات موضوع القسم العلوي موسيقيان ، إمرأة تعزف على العود ورجل ينفخ في ناي يفصلهما قوسان منفصلان ، ولقد وجد الفنان المصور أنه من الممكن إشغال بعض الفراغ في الصورتين فأضاف غرستين ملونتين في كل قسم .

وظهر في القسم الثاني فارس يسابق الريح يطارد الغزلان فيسقط أحدها على الارض جريحا ، بينما يهرع آخر وقد التفت مذعورا الى قناصه الذي يسدد سهمه باتجاهه .

التصوير في سامراء

وفي العصر العباسي ظهر التصوير المحور في سامراء ٨٣٨ ـــ ٨٨٣ م . ففي قصر

الجوسق وفي قسم الحريم منه صور مختلفة من أبرزها صورة راقصتين تتساقيان الخمر او الماء بوضع تمثيلي أشبه بتسجيل ثابت لاحتفال في حضرة الخليفة . وثمة صور أخرى تمثل مشاهد صيد ومقتل ظبي ، أو صور لمجالس الشراب رسمت على حوالي اثني عشرة جرة فخارية طويلة مزينة برسوم في جانب واحد منها ، وهي تمثل نسوة غانيات وصيادين وعسكريين ورهبان ، وكلهم في وضع جبهي وقور وبأسلوب تغلب عليه المسحة الفارسية .

ولقد انتقل اسلوب سامراء الى مصر عن طريق الطولونيين . كما ظن تأثير في الصور المرسومة على سقوف كنيسة القصر في بلرمو عاصمة صقلية التي حكمها المسلمون الاغالبة والفاطميون (٨٢٧ ــ ١٠٦١) . وعندما جاء النورمنديون وعلى رأسهم روجر الاول ووليم الثاني ، اعتمد هؤلاء على المسلمين في اعمال الادارة والثقافة والفن ، ومن آثار العرب في عهد النورمانديين هذه الصور التي تمثل حكاما أو تمثل المعراج او اشخصا حول بئر . وهي بأسلوب متأثر باسلوب سامراء .

النحت في بداية الإسلام

إن مشكلة فن النحت تفوق تعقيداً مشكلة التصوير . وذلك لان النحت كان اقرب الى صناعة الاصنام ، ولذلك فإنه كان من الأعمال التي تدخل في نطاق التحريم . ولكن ومع ذلك ، فإن الخلفاء الأمويين الاوائل ، لم يأبهوا أبدا الى خطورة النحت ، وهكذا حفلت قصورهم بالتماثيل وبخاصة قصر الحير الغربي في بادية الشام وقصر خربة المفجر قرب أريحا في الاردن ، بناهما هشام بن عبد الملك . ثم قصر المشتى التي حفلت واجهته بالنحت المجرد والمشبه .

وقبل أن نستعرض هذه الاثار النحتية التي مازال بعضها باقيا حتى الان . لا بد من الإشارة إلى أن هذه الاعمال كانت في الواقع من آثار الثقافة الهلنستية البيزنطية التي كانت سائدة في بلاد الشام . عدا أن هذه الاعمال كانت من صنع سكان البلاد الأصليين الذين دخلوا الاسلام أو الذين استمروا على دينهم .

يمتاز قصر الحير الغربي باحتوائه على نوعين من النحت . النحت الزخرفي وهو عبارة عن اشكال نباتية محورة أو هندسية مجردة ، مصنوعة من الجص البارز (في الواجهة) أو من الجص المفرغ (في النوافذ) وهذا النوع من الزخرفة هو بداية الرقش العربي على الرغم من استيحائه من عناصر ساسانية وورمانية .

والنوع الثاني من النحث هو النحت التشبيهي الذي حفل به القصر ، والذي يشابه في اسلوبه وطريقة تنفيذه النحت الذي عثر عليه في قصر المفجر قرب أريحا . ونستطيع القول منذ الآن أن وحدة أسلوب النحت في هذين القصرين واضحة جدا .



٢٩٤ ــ تمثال حجري من قصر الحير الغربي ــ ٧٢٧م ــ بادية الشام ــ متحف دمشق.

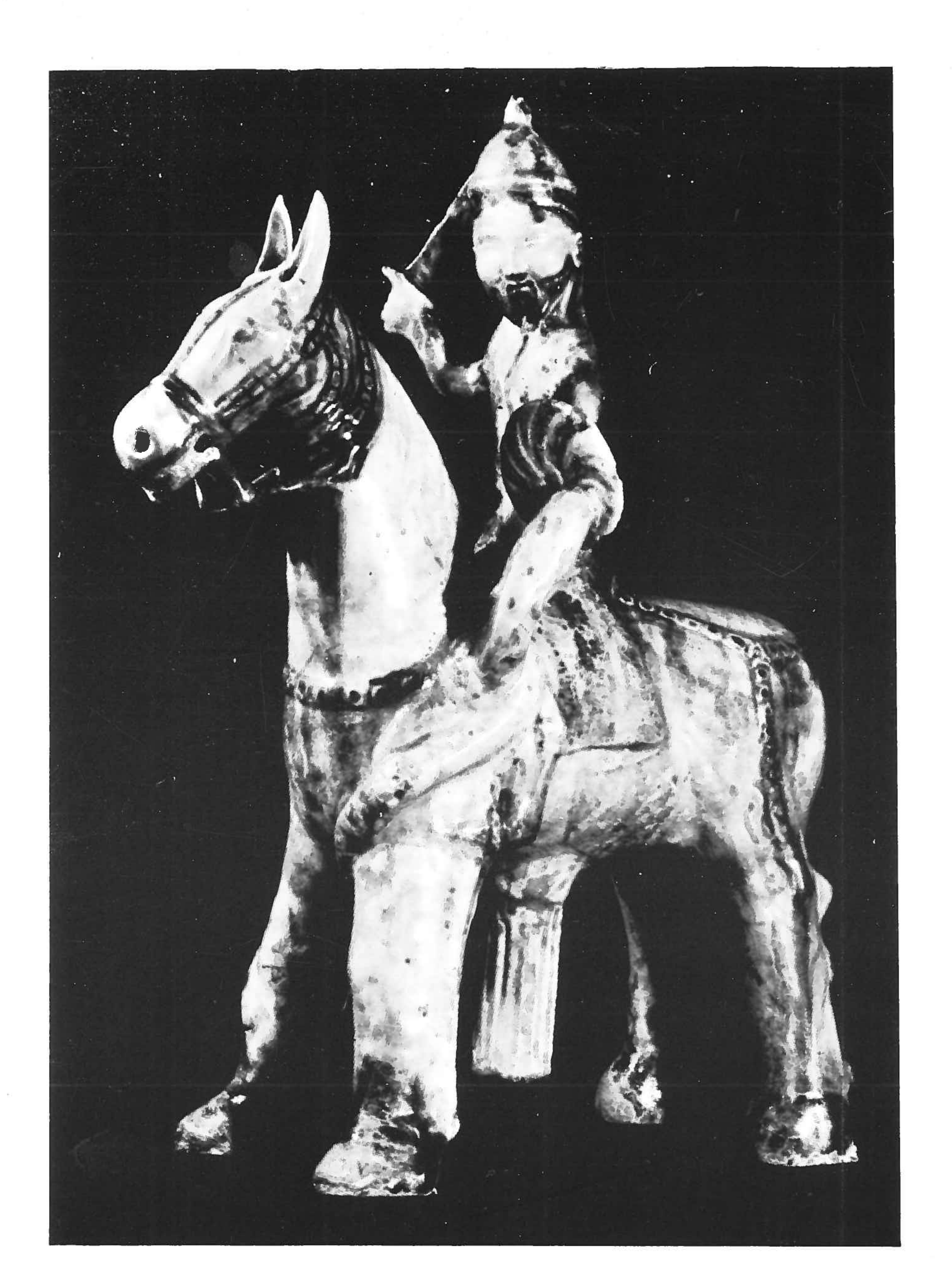
ومن أهم اللقى النحتية التشبيهية التي عثر عليها وأعيد ترميمها ، تمثال شخص يمكن ان يمثل الخليفة هشام ، يؤكد ذلك مقارنته مع تمثال مشابه وجد في قصر المفجر ويعتقد أن مكان هذا التمثال هو الجبهة الخارجية فوق الباب مباشرة .

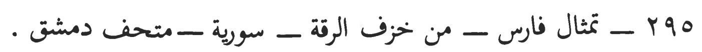
وفي أعلى الواجهة صف من التماثيل النصفية عشر على ثلاثة منها تمثل نسوة عاريات . وفي مكان آخر ثلاثة قطع منحوتة بثلاثة خراف وحيوانات أخرى تميز من بينها فهود .

وفي طرف القوس العلوي الأيمن أعيد تركيب تمثالين ، أحدهما رجل مضجع وتجلس الى جانبه امرأة في وضع يشبه أوضاع التماثيل التدميرية الجنائزية . وثمة تماثيل أخرى يعتقد أنها كانت موجودة في جدار رواق الطابق الثاني في الواجهة الداخلية الشرقية . ولقد أعيد تركيب ما عثر عليه ، من ذلك تمثال بارز لفارس متجه الى اليمين فقد رأسه وبقي معطف الفارس وكنانته وكان هذا التمثال ملونا . ومنها تمثال رجل جالس على عرش قائمتاه محززتان ويضع قدميه على كرسي صغير ، ولم يبق من هذا الرجل الا نصفه السفلي ، وهو ملون أيضا . ثم تمثال نسر باسط جناحية بأرياش منتظمة أفقية . وثمة تماثيل أخرى كتمثال امرأة في وضع متحرك ذات ثوب شفاف ملتصق على جسمها المكتنز . وتمثال امرأة عارية الصدر رأسها مفقود . وجذع تمثال لامرأة عارية الصد ونصف تمثال رجل ... وغير ذلك .

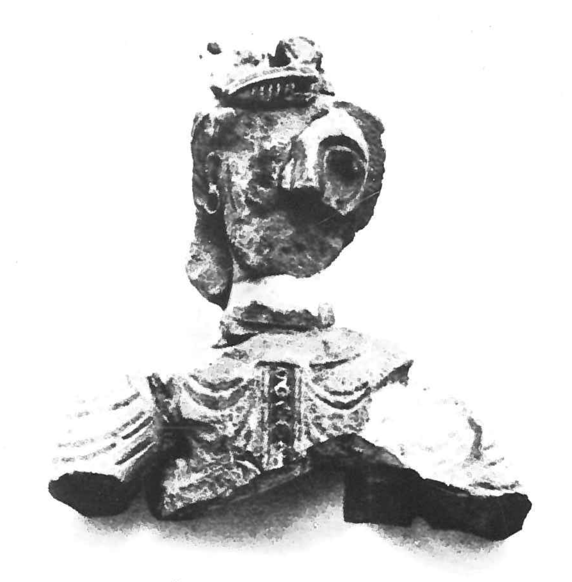
إن أسلوب فن النحت شأن أسلوب فن التصوير يعطينا فكرة واضحة عن مبادىء الفن العربي التي ظهرت دائما في عهود سابقة للاسلام على الأرض العربية ، وهي تميل دائما الى التحوير والارتباط برؤية ذاتية ولكن بنوع من النمطية ، واستمرت هذه الخصائص في الفن الاسلامي الذي جنح نحو التجريد . ليس لمنع واضح ولكن لطبع متأصل .

وأروع ما في غرفة الاستقبال في حمام قصر المفجر هو سقفها المقبب المغشى بالنحت الجصي . ثم القبة التي تعلو القسم المربع وهي قبة عالية فيها رسوم على هيئة جياد طائرة وفوقها أفريز مؤلف من صور نافرة مدهونة تمثل طيور الحجل . وفي عنق القبة نوافذ ذات زجاج معشق ملون . وتزدان القبة بمنحوتات بديعة مؤلفة من ست أوراق منها ست رؤوس لرجال ونسوة ملونة وراء اغصان الكرمة . وأكثر هذه الشواهد النحتية الجصية نقل





٢٩٥ ـــ تمثال فارس ـــ من خزف الرقة ـــ سورية ـــ متحف دمشق .





٢٩٦ ـــ تمثال في قصر الحير الغربي ـــ لعله تمثال هشام بن عبد الملك ـــ متحف دمشق .

الى المتحف الفلسطيني في القدس . مع منحوتات حجرية من أهمها تماثيل لرجال ونساء كاملة او نصفية كان بعضها موجودا في المدخل المسقوف بقبة تعتمد على دعائم الاقواس الجانبية . وعلى دعائم هذه الاقواس كانت تقوم تماثيل لأشخاص ذكور يحملون رباطا من أوراق الخرشوف فوق صف من الخراف الجاثمة مع امتداد الدائرة . ويتألف عنق القبة من إثني عشر تجويفا محرابيا يقف في كل منها تمثال لذكر أو أنثى متتاليين ، قد بدت هذه التماثيل مدهونة بألوان جذابة ، وتضم واجهة المدخل محرابيين ، عثر في أحدهما على تمثال يعتقد أنه للخليفة هشام مشابه لتمثاله في قصر الحير الغربي . ولكن هذا التمثال ملون ويحمل سيفا ويقف على اسدين جاثمين .

يعتبر قصر المشتى من اكثر القصور الاموية رخزفة ، ويكفي ان نذكر زخرفة واجهته الشهيرة الحجرية والموجودة في متحف الدولة في برلين . وهذه الواجهة تغطي القسم الامامي للبناء الاول الذي يتضمن البوابة الرئيسية . ويتألف هذا القسم من برجين دائريين وبرجيين مضلعين (٥ اضلاع) وبينهما جداران على جبهة عرضها ستون مترا . وتغطي الزخرفة جميع ارجاء هذه الواجهة وبشكل كثيف ابتداء من القاعدة ٤٧ سم ثم العتبة ١٫٢٨ م ثم الواح الجدار ٢٫٩٥ م يعلوه طبان ٩٠ سم . وتتألف ألواح الواجهة من مساحات مثلثية يحد ضلعاها المتساويان اطار زخرفي ممتد ومتصل على طول الجبهة بشكل منكسر ، وكل مثلث حافل بالزخرفة النباتية والحيوانية وفي وسطه زهرية كبيرة من ست حنيات في المثلثات القائمة إلى أسفل أو من مسدس زخرفي في المثلثات القائمة إلى أعلى .

فن تصوير المخطوطات (الترقين)

لقد بدت الصور التي رقنت بها المخطوطات الشهيرة تحمل الطابع المحور دائما ، هذا الطابع الذي استمر خصيصة ثابتة لفن التصوير الاسلامي التشبيهي ، وما تبقى من مخطوطات محفوظة في المكتبات العالمية الشهيرة قليل جدا ، فلقد فقدت ثروات هائلة من المخطوطات في الغزوات المغولية . على أن ما بقي يعطينا فكرة جلية عن مقدرة المصور الاسلامي التعبيرية وعلى أسلوبه المتميز .

ومن أشهر هذه المخطوطات مخطوطة كتاب كليلة ودمنة الذي نسخ في سورية ١٢٠٠ ــ ١٢٢٠ م وهو محفوظ في المكتبة الوطنية في باريس ، وفيه تبدو صور الحيوانات واقعية مبسطة رتيبة ورصينة والالوان منسجمة رغم أنها محدودة .

ومن مخطوط الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني (١٢١٩ م) ما زالت اجزاء محفوظة في القاهرة وفي استامبول وفي كوبنهاغن ، والصور فيه تمثل أشخاصا من أبرزها صورة حاكم مع ندمائه وقد بدت الوجوه زهرية اللون صينية الملامح والملابس ملونة بالازرق المبرقش والاحمر المزخرف والخلفية ذهبية ، ولقد صور هذه الرسوم فنانون من الموصل على الارجح .

ومن المخطوطات الشهيرة التي تتضمن صورا ملونة .

كتاب مادة الطب لديوسقوريدس صور في شمالي الرافدين (١٢٢٩ م) ومحفوظ في استامبول .

وكتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم تأليف المبشر صور في سورية (١٢٣٠) م محفوظ في استامبول وقد بدأ التأثير البزنطي في صور هذين المخطوطين .

وفي المصور الباقية من مخطوطة كتاب الاغاني والمحفوظة في مكتبة « ملت كتب خانة سي » في استامبول ، نلاحظ في صورة الحاكم المتوج الملامح العامة لفن الترقين وهي :

- التأثير الصيني الواضح في ملامح الوجوه . وهذا تقليد مستوحى من فنون الصين الواردة عن طريق تجارة الحرير المار بمدينة الموصل . ولقد أصبح هذا التقليد أساسيا لدى المصورين الذين تعلموا مبادىء الفن بصورة تلقائية معتمدين على ثقافتهم المحصورة بما يأتيهم من صور صينية مرسومة على الأواني والأقمشة . أو من رسوم بيزنطية تقليدية مما يبرر وجود الهالات حول رؤوس الهيئات المرسومة ، دون أن يفسد ذلك في إخفاء قدسية على الوجوه .
- إن شكل الوجوه ، بل الأزياء أيضا ، إذا كان مأخوذا عن أشكال صينية ، فإن الأسس الجمالية العربية تبدو أكثر وضوحا في هذه اللوحة .
- يبدو المنظور الروحي واضحا في هذه الصورة من خلال الجلسات التي تخرج نهائيا عن مفهوم العمق والتصغير .
- توضعت الوجوه المحيطة بالحاكم فوق بعضها ، دون أن يكون هنا ما يشير إلى أي مفهوم للمنظور المكاني الغربي ، فالوجوه بنفس الحجم وبقوة لونية واحدة .
- تدخل الرقش العربي في أكثر المساحات ، وخاصة المساحات التي تؤلف الملابس وهو رقش لين ملون بالذهبي وبنفس لون الخلفية ، مما ربط عناصر اللوحة بالخلفية ربطا عضويا . ودعم مبدأ التسطيح وجعل الهيئات كلها أكثر شفافية ورقة .

- لقد قام المصور بأعمال زخرفية متميزة عن اللون الأزرق الذي يؤلف ثوب الحاكم والهالة المحيطة برأسه . وتبدو هذه الزخارف أشبه بالكتابة العربية المحرفة ، والواقع أنه أراد أن يعبر عن تجاعيد هذا الثوب الحريري اللماع ، فقام برسم جملة هذه الخطوط المتداخلة الجميلة التي توضح مدى ارتباط المصور بدوره كخطاط مذّهب ، كما توضح كيف يمكن للخط ان ينقلب الى صيغ فنية ، تبدو هنا في مرحلتها المجردة وقبل أن تصبح نمطاً يحتذى ويتكرر .

وتبدو ملامح الجمالية والتقنية الفنية العربية بشكل آخر في صور أنجزت في سورية وفي

زمن معاصر لصور كتاب الاغاني ، وهي صور مخطوط (مختار الحكم ومحاسن الكلم) ويتضمن مواضيع فلسفية وتاريخية وطبية تحكي قصة حياة حكماء الاغريق واقوالهم مثل ، هوميروس وصولون وسقراط وارسطو وفيثاغورس وغيرهم .

وفي بعض صور المخطوط المحفوظة في مكتبة (طوب قابو سراي) في استامبول نرى واحدة تمثل صولون مبشرا بارائه ، وامامه جمع من ثلاثة اشخاص يستمعون بانجذاب واضح ، وثمة صورة اخرى تمثل سقراطاً على مرتفع من الارض بهيئة المفكر المجادل ، وأمامه رجلان يحدثانه . ونلاحظ في هاتين الصورتين مايلي :

— تضمنت الوجوه بعض التظليل وخاصة في لوحة صولون .
— طيات الملابس تنتسب الى الأسلوب المتبع في فن المنطقة وخاصة الفن الايقوني . ولكن هذه الطيّات بدت أحيانا بشكل رقش مجرد . توضح ذلك في ثوب سقراط .
— تجلت في هاتين اللوحتين الزخرفة الرقشية بجميع أشكالها ، فهي هندسية تحاكي الرقش المعروف والمألوف على البلاطات والخشبيات ، ونراها على أثواب المتحدثين مع سقراط ، وعلى ارائك صولون . وهي نباتية لينة كما في ثوب أحد المستمعين لصولون أو هي مرقشة كما في ثوب صولون نفسه .
— تبدو الألوان في هذه اللوحات أكثر وفرة وغنى ، بل إن المصور قد استعمل فيها درجات لونية مناسبة تزيد هذا التلوين غنى .
— إن الرقش بأنواعه والذي يبدو جبهيا لا محل لتصور بعد ثالث فيه ، ثم إن تكوين الارائك والنباتات وهو تكوين جبهي أيضا ، ثم جلسة سقراط على الصخرة ، كل ذلك يبدو خاضعا إلى مفهوم المنظور الروحي ، بعيداً جدا عن مفاهيم المنظور الخطي . ولا بد هنا من الوقوف طويلا عند الصور التي تزين مقامات الحريري .

الواسطي في مقامات الحريري

على أن بغداد وقد استمرت زمنا طويلا عاصمة للاسلام ، كانت قد تركت إرثا ضخما من التصوير . توضح أهمه فيما بين القرن (١٢ — ١٣ م) . في رسوم

المخطوطات التي يأتي في مقدمتها العمل الفذ الذي أتمه بابداع (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي) في مخطوط مقامات الحريري . وهذا المخطوط محفوظ حاليا في المكتبة الوطنية في باريس تحت رقم (٥٨٤٧) عربي تضم هذه المجموعة (٩٤) صورة في (٩٩) صفحة بقياس ٧٣ سم × ٢٨ سم .

وتؤلف مقامات الحريري مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص . وكانت لها شهرة شعبية ومكانة في الأدب وهي تحكي قصة أبي زيد السروجي ، وهو رجل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة ولكنه فقير رث الحال ، يغشى الجموع ليقوم فيها خطيبا أو واعظا ، أو لينتشر بينها متناديا أو متخاصما أو مستجديا ، ويهوى التخفي تسترا من الخصوم وسعيا في دراسة المجتمع وكشف ماطن الضعف في الناس .

ولقد قام الواسطي بتصوير أحد هذه المخطوطات بأسلوب رشيق بسيط ، كشف عن مفهوم جمالي أصيل . وعبر عن ملامح الحياة والبيئة ، فكانت رسومه مصدر دراسة لأصول فن التصوير البغدادي ، وأساس بعض الدراسات الاجتماعية والفولكورية والتاريخية .

وهناك نسخ أخرى لمخطوط الحريري قد تصل الى العشرة عددا ، وأنها صورت من قبل فنانين عراقيين من بغداد أو ديار بكر أو الموصل .

ولقد توسعت معرفتنا عن فن التصوير البغدادي ، في تلك الحقبة من الزمن ، بعد أن عثر على مخطوطات مصورة أخرى من أهمها مخطوط (كليلة ودمنة) وهو من أقدم النصوص التي زينت برسوم الحيوان والطبيعة ، وهو محفوظ أيضا في المكتبة الوطنية في باريس ويرجع الى عام ١٢٣٠ م ويشتميل على (٩٨) صورة ، ثم مخطوط (الاغاني) ومخطوط (الترياق) وغيرهما .

على أن مقامات الحريري التي صورها الواسطي تبقى من أهم هذه المخطوطات لما فيها من صور بديعة جمعت خصائص فن التصوير البغدادي على أكمل وجه .

ويطلق على المقامات التي صورها الواسطي اسم حريري شيفر وذلك نسبة الى

مالكها الأصلي الذي أهداها الى المكتبة الوطنية في باريس وهي مؤلفة من (١٦٥) ورقة وفي كل ورقة (١٥) سطرا كتبت بمداد أسود يميل الى الحمرة ، وبالخط النسخي الجميل المنقط والمشكل .

ولقد ذكر الواسطي أنه هو الذي كتبها وصورها وحدد تاريخ ذلك ولم يحدد مكانه ، فلقد كتب في آخر صفحة من المخطوط :

« فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه ، يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوريها الواسطي بخطه ، وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة ، حامدا الله تعالى ... الخ » .

ولقد استقر الرأي أن الواسطي كتب وصور المقامات في بغداد نفسها ، وليس في واسط مسقط رأسه والتي تقع قرب الكوفة .

ولقد أنفق الواسطي في إنجاز هذه المقامات جهدا واضحا ، وبرهن على براعة في التخطيط والتذهيب وترتيب الصفحات وتنسيق الهوامش وتزيين العناوين ، كما نجح في اختيار المواضيع الاكثر أهمية لرسومه ، وفي تكوين الموضوع ضمن حدود المكان المخصص وضمن حدود التمثيل الضروري للنص ، حتى باتت الصور أو المنمنمات التي رسمها أكثر بلاغة وايضاحا من النفس نفسه .

وتتألف المقامات الحريرية من خمسين مقامة ، ويقال أن الحزيري نسخ منها ما يزيد عن خمسماية نسخة . وقد زينت بأربع وتسعين صورة ملونة بعضها رسم على صفحتين ، ولم يتقيد الواسطي في عدد ما يحلي به المقامة من المنمنمات ، فقد وضّح بعضها بصورة واحدة أو بصورتين ، وبعضها بثلاث صور ، وبعض المقامات بقيت بدون صورة .

ولقد اعتنى الواسطي بتصوير مشاهد اللهو والشراب وأتقن تصوير الحانات ، وخاصة حانة في مدينة عانة أوضح فيها جو المرح وتفاصيل الحانة من معصرة للخمر ودنان ومغن وسقاة . وذلك وفقا لما ورد في المقامة .

كما اعتنى الواسطي في تصوير مجالس القضاة والولاة ، ومن أهمها الصورة الكبيرة الممتدة على صفحتين ، وفيها أظهر الواسطي المدعويين في غرفتين ، يشغل الأولى منها السروجي وقد جلس جلسة الأمراء وأحيط رأسه بهالة ، وظهر الشبان على جانبيه . وثمة لوحة أخرى تمثل أبا زيد السروجي يشكو ابنه أمام قاضي صعدة ، وأخرى أمام قاضي تبريز مع ثلاث نسوة وثالثة أمام قاضي المعرة .

ولقد أتقن الواسطي رسم العمائر ، فكان ما رسمه وثيقة لطرز العمارة التي كانت شائعة في أطراف العالم الاسلامي ، فلقد ميز فيها الاسلوب الشرقي عن المغربي ، كما أبدع في نقل عناصر الزخرفة المعمارية الاسلامية . وقد أبرز المساجد وما فيها من مآذن ومنابر وميز القصور عن البيوت ، ومثل المدارس والكتاتيب والخانات التجارية .

واهتم الواسطي بتصوير الأشخاص مميزا بين الرجل والمرأة والشيخ والشاب والأمير والفقير ، وحاول أن يعطي ملامح ثابتة لأبطال المقامات ، كما اهتم بتصوير الجموع البشرية وأولع بتصوير الحيوانات وخاصة الجمال والخيول ، كما استطاع تصوير الحياة في المدن وميزها عن الحياة في القرى وعن المناظر البرية والحياة الصحراوية .

ولم يقتصر عمل الواسطي على التصوير والتخطيط ، بل قام بعملية الزخرفة والتذهيب ، وقد برع في رسم الزخارف الهندسية مندمجة او مشتركة مع الزخارف النباتية والحيوانية .

أما الزخارف الكتابية فلقد شملت الكتابة الكوفية المبسطة والمورقة والمزهرة المحفورة على أرضية من الزخارف النباتية .

ولقد جعل الواسطي وقفات الجمل بشكل وردة مذهبة سداسية الفصوص ، على أنه لا بد من الإشارة الى أن المقامات التي رسمها الواسطي قد أصابها بعض التلف ، فقد ضعفت بعض أصباغها ، وضاعت معالم بعض الوجوه والزخارف .

وإذا أردنا ان نختار من ألواح هذا المخطوط ، فإن اللوح الثامن الذي يمثل الابتهاج برواية هلال شوال ، والذي يزين المقامة السابعة البرقيدية ، يعتبر من روائع الواسطي ،

فالصورة قوية البناء متناغمة الألوان واضحة التعبير ، ولكن ما يهمنا هنا هو الطابع المتميز والمتمثل بالجبهية في تصوير الرايات والوجه ، وفي غياب البعد الثالث عند تصوير قوائم الخيل والحمير . ويبدو ذلك واضحا ايضا في لوحة الجمال .

ويبدو مفهوم المنظور الروحي أكثر وضوحا في لوحة المقامة (٤٣) الشتوية ، التي تمثل الحارث والسروجي يسألان غلاما وخلفهم مشهد قرية يطل من أبوابها أناس يتساءلون .

ولقد أصبحت أعمال الواسطي في مخطوط مقامات الحريري شاهدا على تقدم الفن في العصر العباسي ، مما أعطى سمة متميزة لمدرسة فنية أطلق عليها اسم مدرسة بغداد . وتعتبر هذه الرسوم بنظر المؤرخين الفنيين أكمل الامثلة الموجودة من فن مدرسة بغداد .

فن المنمنمات

لقد عثر مؤخرا على مخطوط للديوان الفارسي اندار زنامة ، مزين بالمنمنمات التي تكشف عن تأثير صيني وهي ترجع الى عام ١٠٩٠ . وحتى هذه اللقيا التي يشك في اصالتها ، لم تكن ثمة منمنمات معروفة قبل القرن الثالث عشر .

ثم انتقلت الى فن المنمنمات بعد الغزوة المغولية الثانية ، غزو هولاكو ، روح جديدة باخضاعه للتأثير الصيني . ويبدو ذلك على الاخص في صور المناطق الطبيعية ، فصور الجبال والغيوم والأشجار والمياه الجارية المأخوذة عن الفنانين الصينيين ، تجد مكانا لها في صور الحيوانات والقصص الطبيعية التي ظهرت في تبريز وفي تركستان . في خلال القرن الرابع عشر ضعف تأثير الشرق الاقصى في تبريز وفي شيراز ، واستعادت الاصالة الايرانية في الرسوم الايضاحية التي حملت تكوينا متينا وطابعا مؤثرا مستوحى من ملحمة الفردوسي القومية .

بهزاد ومدرسته

أصبحت مدينة هراة في عهد التيموريين (القرن الخامس عشر) مركزا خاصا لفن المنمنمات ولم تختف العناصر الصينية كليا ، فثمة مناظر تذكرنا بالصور على الحرير التي تشكل اطارا لمشاهد المحبين أو المحاربين ، من أمثال البطل رستم أو عن المحادثات العاطفية بين الامير خسرو والفاتنة شيرين . ولقد مهدت هذه الابحاث كما يبدو الى ظهور فنان فذ ، هو المصور بهزاد ، الذي ولد حوالي عام ١٤٤٠ في هراة وكان قد دشن العصر الذهبي للتصوير الفارسي . وفي مخطوطات تاريخ تيمورلنك او في قصة المجنون وليلى يبدو تنوع

التكوينات وقيمتها الزخرفية والاعجاز في الاداء وقوة الاوضاع التعبيرية وغنى الالوان وتناغمها القوي ، مما يشكل الخصائص التي تمتاز بها مدرسة بهزاد التشكيلية .

يعتبر بهزاد أكبر مصور عبقري ظهر في تاريخ المنمنمات الاسلامية ، وعلى الرغم من أهميته الابداعية ، فان ما كتب عنه ليس كافيا .

ولد كمال الدين بهزاد في مدينة هراة ودرس النقش والخط على يد سيد احمد التبريزي وشملته رعاية السلطان حسين ميرزا (١٤٨٦ ــ ١٥٠٦) ، وفي العهد الصفوي رعاة الشاه اسماعيل (١٥٠٢ ــ ١٥٢٤) وابنه طهماسب في تبريز ، وقد بقي فيها حتى مات عام ١٥١٤ .

يعتبر بهزاد مَعجزة فن المنمنمات ولقد قال عنه المنؤرخ خواندمير المعاصر له « ان روائع بهزاد التي وضعها امامنا وفنه النادر ، تشبه ما أبدعه المصور النبي ماني ، ولقد حجبت أعماله الرائعة أعمال من سبقه من مصوري العالم ، وفاقت صوره صور سائر الفنانين المصورين غيره » .

ولم يبق الا عدد قليل من المنمنمات التي صنعها بهزاد ووقع عليها او نسبت له .

ومن أهم ما تركه من اثار محفوظ في لندن والقاهرة وهي تزين الشاهنامة واشعار سعدي .

وبعض المخطوطات والصور الموقعة باسم قاسم علي هي من صنع بهزاد ولا شك .

وليس سهلاً تحديد هوية المصور منهما ، وذلك إما لعدم وجود التوقيع على الصور ، أو لوجود توقيع مزور كما هو الأمر في كثير من الصور . ومن هؤلاء آغاميرك وسلطان محمد اللذان اشتغلا في خدمة الشاه طهماسب (١٥٢٤ ــ ١٥٧٦) فعالجا موضوعات مستمدة من الشعراء الفارسيين وخاصة الشاعر نظامي (القرن الثاني عشر) .

كان الرسام يصور على صفحات كبيرة مشاهد فيها صور متعددة لاشخاص مرتبة من الاسفل الى الاعلى ويعبر بوضع هذه الاشياء فوق بعضها عن تباعدها ، ويغمر هذه

الوجوه نور متعادل تاركا كل الرقة للزخارف وكل الترف للألوان . ويذكرنا تحوير الطبيعة ورسم الجبال الصخرية والغيوم بالنماذج الصينية التي استوحى منها مصورو العصر التيموري . وعدا هذه اللوحات ذات الطابع التاريخي او القصصي فان النصوص الشعرية قد قدمت للمصورين موضوعات من إيحاء ديني بل صوفي .

ويبدو ان **سلطان محمد** الذي اصبح بعد بهزاد موجها لمدرسة التصوير في بلاط تبريز ، قد كلف بتصوير نقوش للسجاد ونماذج للقيشاني ، اما تلميذه الافضل **استاذ محمدي** فإننا نعرفه بصورة خاصة من خلال صفحة مخطوطة بديعة محفوظة باللوفر ، وهي عبارة عن رسم بريشة مطليب بقليل من الالوان تمثل لنا ضمن منظر خيالي ، مشهدا دقيق الملاحظة من الحياة القروية ، الا اننا هنا نجد انفسنا بعيدين عن المفهوم الاسلامي الصرف ، اذ ان الفن الايراني وقد اهتم بمشاهد الطبيعة ، اقترب من الفن الاوروبي الذي ظهر عند الواقعين الهولنديين او الفرنسيين المعاصرين ، وهكذا فإن اوروبا ابتدأت في عهد شاه عباس باظهار تأثيرها على الفن الفارسي ، وكان أهم ممثل لهذا التأثر **علي رضا عباسي** ، وعلينا ان ننسب إلى هذا المصور الالواح التي تزين عالي كابي وهي استراحة الشاه عباس في قصره في اصفهان .

كما نملك لهذا الفنان موضوعا مستوحى بصورة مثيرة من المصور الايطالي بيروجينو ، يمثل المسيح الميت تبكي عليه النسوة القديسات . لقد كان رضا عباسي مصورا فذا يتخيل المشاهد الغرامية الشهوانية الماجنة وكان مصور وجوه . ، رسم هيئات اشراف بلاط اصفهان ، ولقد انتهى معه ومع المصورين الذين يحيطون به ، عصر ازدهار التصوير الفارسي .

وفي عهد الشاه عباس الذي اتخذ اصفهان عاصمة له ، شاع أسلوب خاص في الرسم يتمثل في تصوير المناظر و **الدواويش** وعلى رؤوسهم العمائم الكبيرة المزينة ، وقد اسس الشاه عباس مدرسة للتصوير ، بدا تأثير رضا عباسي واضحا فيها ، واستمر هذا الاسلوب سائدا ، وإستمر المصورون في تقليد رضا عباسي حتى القرن الثامن عشر .

مدرسة التصوير المغولية في ايران

قام المؤرخ رشيد الدين عام / ١٣٠٦ / بتأليف كتاب « جامع التواريخ » جمع فيه تاريخ المغول وقدمه هدية الى السلطان المغولي أُلجاتيو ، وكان رشيد الدين وزيرا للسلطان فأنشا ضاحية قرب تبريز أسماها « ربع رشيدي » استقدم اليها أهل الفن والصناعات والخطاطيين ، وكانت فنون الكتاب من إعداد وتجليد وكتابة وتزويق هي اعماله المشتغلين في هذه الضاحية . ولقد نسخ من كتابه « جامع التواريخ » عددا ضخما زينه بالرسوم والترقين ، وقد بقي نسخا منها محفوظة في متاحف ومكتبات معروفة .

ومن المخطوطات الهامة (الشاهنامة) وهي كتاب الملوك ، كتبه كملحمة شعرية الشاعر نظامي عام ١٠١٠ م ، وكان مصدر الهام للمصورين الذين اعادوا نسخه وتزويقه فيما بعد ، ومن أقدم النسخ (شاهنامة ديموت) التي نسخت في تبريز ١٣٢٠ م ، وتضمنت ٥٥ صورة هي من روائع فن المنمنمات ، وهي موزعة في متاحف امريكية وفي المجموعات الخاصة .

وفي عام ١٣٨٦ خلف تيمور المغول في أيران وبغداد ، وجعل عاصمته سمر قند ، وإليها استقدم المصورين من بغداد ، ولكن فن المنمنمات ازدهر في هراة وشيراز ، يبدو ذلك من المخطوطات التي بقيت والتي تعود الى عهد شاه رخ وعاصمته هراة ، أو تعود الى عصر ابنه الذي أنشأ معهدا لفن الكتاب وكان من المصورين المعلمين فيها غياث الدين . وموضوع هذه المخطوطات المصورة ، الشاهنامة واشعار نظامي في منظوماته الخمس وأشعار سعدي في ديوانه فاكهة البستان ، وجلستان ، وقد خلفت هراة اسلوبا ايرانيا متميزا لم يلبث ان انتشر في شيراز .

ونسب الى مدرسة سمر قند مخطوطة من كتاب (صور الكواكب) محفوظة في باريس واخرى شبيهة لها محفوظة في متحف متروبوليتان في نيويورك .

التصوير الهندي المغولي والتصوير التركي

كان بابر (١٥٢٦ ــ ١٥٣٠) قد فتح بلاد الهند مؤسسا من جديد دولة تيمورية مغولية وكان راعيا للفنون ، ولكن ابنه همايون الذي عاش فترة نفيه عن بلاده في ايران بضيافه الشاه طهماسب ، قد قوى علاقته بالفنانين المصورين من أمثال ميرسيد علي والشيرازي . ولم يلبث أن استدعاهما فيما بعد الى كابول بعد عودته سلطانا ، وهنا اسس المدرسة الايرانية المغولية في التصوير .

ولكن السلطان اكبر (١٥٥٦ ــ ١٦٠٥) تفوق على ابيه في الاهتمام بالفن ، لانه نفسه كان فنانا وناقدا فنيا وكاتبا ،. وفي عام ١٥٦٩ م أنشأ مدينة (فتح بورسكري) وجعلها عاصمة له . وزين مبانيها برسوم جدراية رائعة ، واسس فيها معهداً للفن سعى فيه الى تزين المخطوطات الشعرية والنثرية الايرانية بالمنمنمات التي حملت طابع الفن الايراني المتأثر بريشة بهزاد وميرك وسلطان محمد . ومن أبرز ما تبقى من اثار هذه المدرسة صور مخطوط (الامير حمزة) .

ويعتبر بزوان من المع مصوري عهد اكبر ، وكان بارعاً في تصوير الخلفيات وملامح الوجوه وتوزيع الالوان وتصوير الاشخاص .

وخلف أكبر ابنه جهانغير ، وفي عهده برز المصور أستاذ منصور الذي كان (نادرة عصره في الرسم) ، وفي هذا العهد اصبح رسم الوجوه الشخصية شائعا ، ومن أبرز مصوري الوجوه ابو الحسن الايراني ابن أقارضا . وقد وصل تصوير الوجوه قمته في عصر شاه جيهان .

غير ان هذه المدرسة الهندية الفارسية لم تلبث ان انحرفت عن اصولها لكي تصبح ذات طابع هندوكي . وكان للهند منذ القرن الثاني الميلادي وحتى القرن التاسع مصوروها ومزخرفو المغاور التي كانت تستعمل كمعابد للبوذيين ومن ثم ظهر منمنموها ، ويبدو ان التصوير المغولي قد استفاد جزئيا من تراث هؤلاء ، وإنه مدين للتقليد الذي اخذه عن



٢٩٧ ــ منمنمة هندية مغولية ــ مصر ــ تمثل مصرع وحش ــ
١٥٩٠ م .

فنانيه القدامى والتعبير عن الاحساس بالحياة . ذلك الاحساس الذي أزكى الاسس الايرانية ، ولقد أدى تذوق الواقعية الذي وجد سبيله في مشساهد تاريخ الامبراطورية وحياة القصر ، إلى ايجاد مصوري وجوه يهتمون بالتعبير عن نفسية الارستقراطيين الذي يتخذونهم كنماذج ، وجعل مصوري الحيوانات قادرين على تمثيل القطعان أو الصيد ، وعلى تمييز خصائص كل نوع ، كما جعل مصوري الطبيعة يتحسسون تحولات النور . وخلافا للمنمنمين الفارسيين فان مصوري المناظر الطبيعية الهنود ، قد بحثوا عن الظل والنور ، وصوروا المساء والليل . أما مصورو الوجوه فلقد جسدوا الهيئة وأوحوا فيها بالحجم متأثرين ولا شك بتقاليد الفن الهندي الذي كان منتشرا قبل الف عام .

وفي تركيا يستمر التأثير الفارسي الذي امتد عبر مختلف البلاد التي خضعت للاتراك فارضا نفسه على التقنية المختلفة الاصول .

ويبدو هذا التأثير جليا في المنمنمات ذات الموضوعات التاريخية ، على أن الاصل التركي وليس الفارسي لعدد كبير منها يصبح مشكوكا به . ونحن نعلم ان مجموعة من الخطاطين والنقاشين كانوا قد انتقلوا من تبريز الى استامبول ، ونذكر من جهة اخرى أحد هؤلاء الفنانين القلائل من الذين نعرف اسماءهم كان يدعى ولي جان ، كان تلميذا لأحد نقاشي جورجيا الذي كان بدوره تلميذا لاغاميرك نقاش البلاط الصفوي . وليس من شك في قرابة الاسلوب ، غير ان الموضوعات التركية تبدو غالبا موضحة برسم اكثر ابرازا او اكثر سذاجة ، فيبدو الاسلوب طبيعيا كاريكاتوريا ، وتبدو الالوان اكثر حدة ، ولكن اقدم ما عثر عليه من منمنمات تركية يعود الى سياح قلم (القرن ١٥) واعماله محفوظة في طوب كابي . في مخطوط منازلنا مه الذي رسمه نصوح الصلاحي المطراقي (١٥٣٧) نرى بداية ارتباط الفن بالبلاط ، في عهد سليمان الاول .

ومن الاسماء التي لمعت في تركيا ، حمد الله شلبي الذي زين مخطوط يوسف وزليخا (١٦٣٠) . وحسين وهبي الذي رسم صور السرنامة ١٧٢٣

الفصل التاسع

الرقش العربي

- أنواع الرقش في سامرّاء .
- الرقش الهندسي .
- الرقش الليّن النباتي .
- الرقش بالصور التشبيهيّة الرمزيّة .
- الزخرفة الخزفيّة .
- الخطّ العربي .



الرقـــش العـــربي

مقدمة

ان الرقش العربي ، هو التقليد التصويري الاسلامي الذي ازدهر بشكل مضطرد مخلفا وراءه تمثيل الواقع بسبب مانع ديني ، أو مانع قومي تقليدي ، لقد ابتدأ الرقش منذ بناء مسجد الرسول في المدينة ، ثم تجلى في فن الفسيفساء الذي تحدثنا عنه ، أو في الزخارف الجصية التي زينت القصور الاموية ، ولكن العمال الذين أبدعوا هذا الرقش كانوا من سكان البلاد الذين دانوا بالاسلام أو استمروا على دينهم ، وهكذا استمر التقليد المحلي بواسطتهم ، مع بعض التعديل الذي فرضه ايمان وحداني باله مطلق لا شبيه له .

انواع الرقش في سامراء

توضح الرقش في سامراء متجها نحو الاستقلال وقد ميّز هرزفيلد . ثلاث اساليب ذات أصول مختلفة ، يرتبط الاسلوب الاول بالتقليد الهلنستي المتأصل في البلاد منذ العهد البارثي . والواقع ان العناصر المأخوذة عن الكلاسية وافرة في هذا الاسلوب ، كالاوراق الملساء المنتصبة المشتقة من الاقنثة والحبيبات والغصنيات وقرون الخصب . غير ان السعف المجنح ذا الاصل الايراني مألوف أيضا في هذا الاسلوب ، الا ان التعديل الذي أصاب هذه الاشكال النباتية وكثافة التزيين لا ترجع الى التقليد الكلاسي . فالسعف والزهرات التي لا

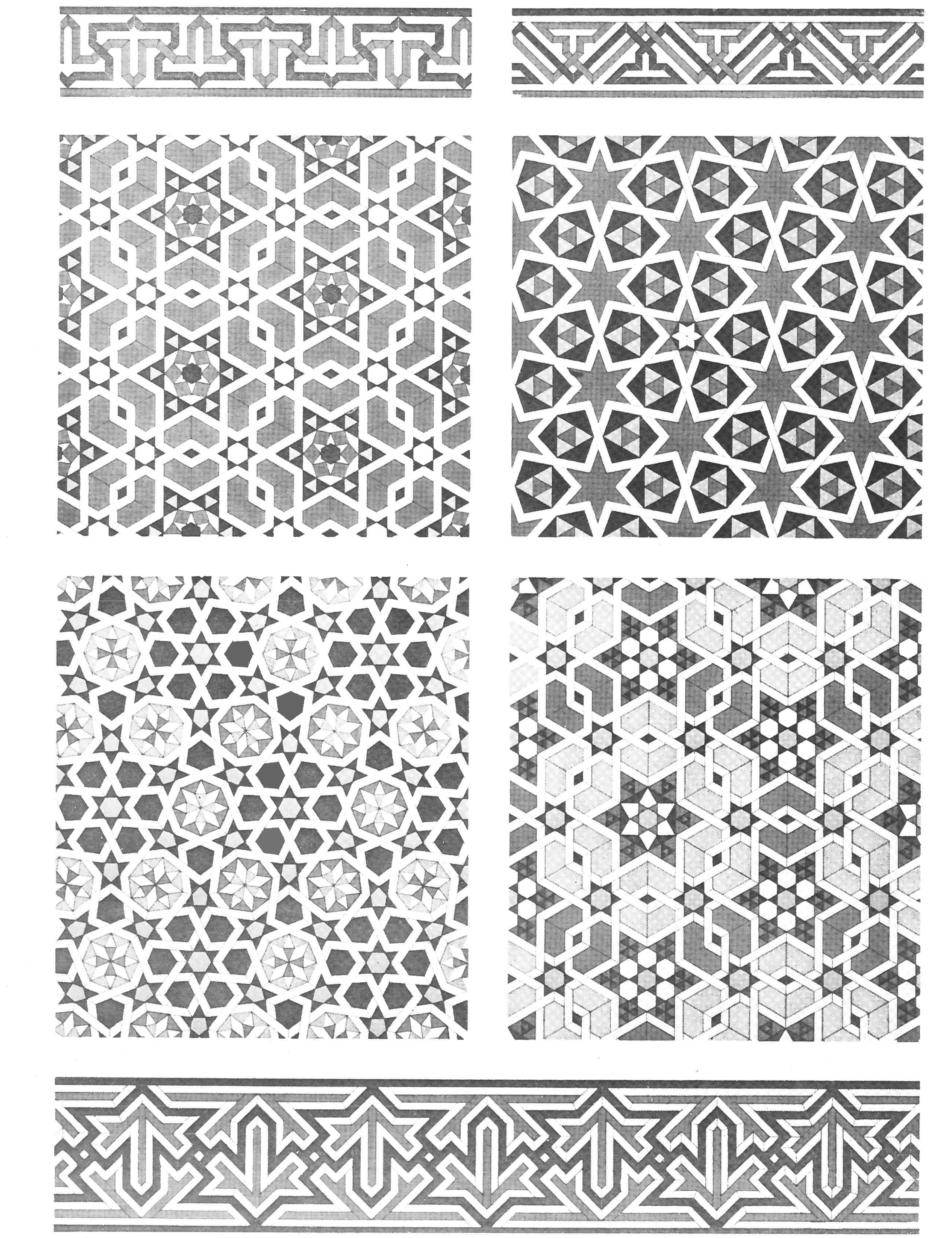
يربط بينها أي ساق ، والتي قلما تحوي أي تفاصيل داخلية ، آخذ بعضها برقاب بعض وتتداخل فيها الاشكال ، دون أن تترك بينها الا شقا متعرجا او تجويفا خطيا . ويجب ان نضيف الى ذلك ان السطوح المعدة للزخرفة ، مقطعة احيانا الى مضلعات ذات أشكال منوعة ، وكل مضلع محدد بشريط مزين بالاقراص .

وتصبح هذه المضلعات اكثر اهمية وتنوعا في الاسلوب الثاني ، فثمة مربعات او معينات او أشكال كوكبية او مفصصة تشغل اللوحات ، وزينة هذه المضلعات الهندسية مؤلفة من أشكال نباتية بعيدة عن الطبيعة كأشكال الاسلوب الاول ، الا ان الاسلوب هنا اكثر تحررا ، والمقياس اكثر صغرا ، وكثيرا ما يكون داخلها مزينا بحراشف مثل كوز الصنوبر ، ولعل في هذا الاسلوب طابع التأثير الساساني .

والاسلوب الثالث مؤلف من تشكيل اكثر تفريقا . ويتميز بصورة خاصة بملامحه الطبيعية . فالعناصر النباتية اكثر وضوحا . وتتصل ورقة الكرمة المصحوبة بعنقود هرمي بساق مرنة تلتف ، ويعتبر هرزفيلد هذا الاسلوب الثالث ، ذي أصل محلي رافدي . ولقد عثر في تنقيبات جرت مؤخرا في المدينة الواقعة على الضفة اليمنى من نهر الفرات ، والتي ازدهرت في القرن السابع ، على تزيينات جصية تمثل الاسلوب الثالث الخاص بمدينة سامراء .

وفي الواقع فان هذه الاساليب الثلاثة لها صفات مشتركة ، اذ يمكن الانتقال من الواحد الى الآخر دون انقطاع ، وتذكرنا الاساليب الثلاثة وخاصة الاسلوب الاخير ، باكثر من عنصر من الاسلوب الهلنستي في القدس وقصر المشتى ، وتتلاقى في هذه الزخرفة العباسية ، كما في الزخرفة الاموية ، نفس الاشكال ونفس الصيغ النباتية وخاصة الكرمة . غير ان شخصية الزخرفة في سامراء تتأكد عن طريق استعمالها هذه العناصر التقليدية ، وعن طريق التمسك بزينة متكاملة وكثيفة ، وكذلك باستعمال المضلعات المحددة بالاشرطة . ومن الممكن ان نخص التزيين التصويري بملاحظات من ذات النوع ، ولقد قدمت سامراء العديد من نماذج هذا التزيين الذي تشغل الصور الآدمية والحيوانية فيه مكانا هاما ، مما يؤيد حرية الفكر التي كان يتمتع بها سادة هذه البلاد ازاء التحريم الذي سيفرض في عهد

المتوكل . ومن بين هذه الحيوانات نجد النمر والارنب والكلب والتيس والثور والنسر والحمام وطيور الماء : الكركي ومالك الحزين والبط ، ولقد كان سرداب القصر مزينا بافريز يصور الابل بنقوش نافرة ملونة . ولقد مثلت الوجوه الآدمية بصور نسوة راقصات عاريات الجذع ، او حاملات القرابين ، وبصائدات وحوريات البحر ، وصور كهنة مسيحيين . نرى ان هذه الصور التي نجد فيها بعض المواضيع الهلنستية تختلف عن تلك الموجودة في الحمام الاموي التابع لقصير عمرة ، فهي ذات الوان اكثر غنى واكثر بريقا موضوعة بصورة مسطحة خالية من تشكيل فني محددة بخطوط سوداء واضحة ، وهي بذلك تؤكد مفهوما اكثر جرأة وأكثر توفيقا وأكثر التصاقا ولا شك بالطابع الآسيوي في الزخرفة .



٢٩٨ ـــ زخارف هندسية ملونة من بيوت مصرية تعود الى العهد الملكى .

الرقش الهندسي

إن هذا الرقش سواء كان يغطي مساحة مسطحة او محدبة فإنه يبقى زخرفة مسطحة فلا يحفر السطح لتزيينه كما لا تبرز فيه نوافر واضحة . ولانها لا تشمل عادة غير مستويين فهي تجهل التكوينات اللينة والنقوش المائلة التي قد تربط فيما بينها . وتتوضح عناصر المستوى الاعلى التي لا تتجاوز عادة سطح الجدار او الشيء ، بلون ناصع على الخلفية .

وبين العناصر الناصعة والخلفيات القاتمة ، بين الامتلاءات والفراغات يجب ان يكون التناسب بقدر الامكان محققا في جميع اجزاء اللوحة نفسها ، اذ يقتضي ان يكون كل السطح مزينا في ذلك المساحات الواقعة داخل الاطار الذي تحددة الخطوط المعمارية ، ويجب ان تكون كثافة الزخرفة موحدة . غير ان هذه الكثافة يمكن ان تختلف من لوح الى آخر ، ان التناسب المتغير بين الامتلاءات والفراغات ، وبين الوضوح والقتام ، ثم ان عرض الاشكال النافرة وعمق الاشكال الغائرة يخلق تنوعا في القيم اللونية وتسلسلا في الالواح .

وحسب تحليل مارسيه فإن العنصر الاساسي الذي يمكن ارتكاز كل التزيين عليه والذي يحدد الخط الانشائي ويحدد الايقاع فيه هو الخيط اي الشريط ذي العرض الثابت . إن أول عمل يقوم به مبدع الرقش العربي هو ان يحدد الخط الذي سيتبعه الخيط مشكلا منه بطريقة معقدة ومنسقة بوقت واحد تشابكا وانفصالا حيث تحب العين ان تتيه وان تجد نفسها ثانية فيه .

ويتطلب عمل الرسام أو بصورة أوضح عمل الخطاط نوعا من المهارة ، وليس ثمة تحول الى مراقبة العالم الخارجي اللهم الا فيما ندر . فالزخرفة الاسلامية هي انشاء حدسي

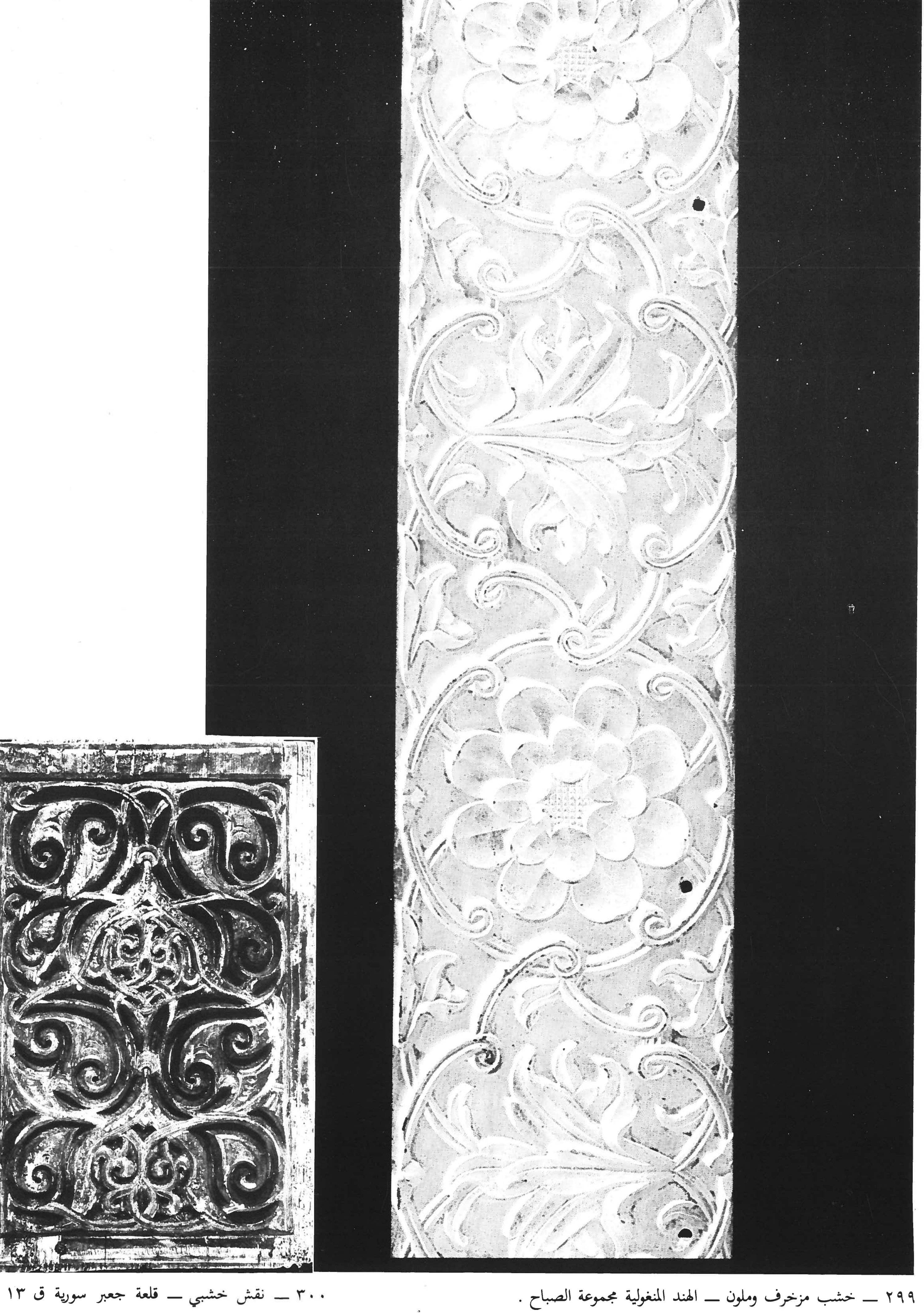
تام تقريبا ولا يستعير الفنان رسوم الاشياء التي كانت تقدمها الطبيعة ، أنه لا ينقل غرسه ما بل كان ينقل التأويلات التي كان يقدمها النحاتون والفسيفسائيون الذين سبقوه ، انه يحور التحويرات فهو يستمد منها ويحورها بدوره ، وبهذا المجال العفوي تقريبا تتأكد عبقريته الخاصة واحساسه الشخصي بالجمال ، وثمة اربعة انواع للعناصر تحدد مجموعة الاشكال التزيينية ، وهي الخط ، والرقش الهندسي ، والرقش النباتي ، والحاقا بذلك الرقش العيداني وهذه العناصر تهيمن على تزيين العمارات واشغال الفن التطبيقي .

لقد قدمت مئذنتا جامع الحاكم منذ عام ١٠٠٣ م عصابات والواح وشرفات من الحجر المزين ذات تشكيلات من الخطوط لها ملامح خاصة بالهندسة الاسلامية . ثم كان محراب مدفن الست نفيسة (الذي انشيء بين عام ١١٣٨ وعام ١١٤٥ م) ومحراب مدفن الست رقية (وانشيء حول عام ١١٥٠ م) قد غلفها بكاملها تقريبا بزخرفة مدروسة تأكدت فيها نفس الملامح بغزارة .

ويقوم المزخرف بتقسيم السطح بتسطير محاور افقية وعمودية ، وحول نقاط تصالب هذه المحاور المعتبرة كمراكز ، يرسم مضلعات اشعاعية ذات شكل كوكبي ، أي انها محدودة بخطوط منكسرة بحيث تتناوب الزوايا النابذة مع الزوايا الجاذبة . وابسط هذه الاشكال كانت النجمة ذات الرؤوس الثمانية حيث تصبح جميع الزوايا النابذة قائمة . ويتطاول كل ضلع خارج المضلع المركزي لكي يحدد سطوحا جديدة ويلاقي مضلعا مشابها للمضلع الاول يكون مركزا لنسق جديد اشعاعي .

ولا يحدد محيط المضلعات بخطوط بسيطة بل بخط مزدوج ، وهو العنصر الاساسي للرقش العربي ، والذي يتابع طريقه من مضلع الى آخر مؤلفا بين المشبكات .

إن مبدأ المشبكات الذي يقوم على الشريط المار بصورة متناوبة فوق وتحت احد اجزائه ذاته ، سيطبق فيما بعد في كل زخرفة خطية سواء أكانت هذه الزخرفة قائمة على خطوط مستقيمة او مقوسة . ويمكن الافتراض ايضا انها وجدت اول الامر استعمالها في المنحنيات التي نتجت عن الضفيرة التي الفها الفسيفسائيون الهلنستيون . وكنا قد التقينا بالمشبكات المنحنية في الاغلفة الجلدية وفي الالواح المنحوتة في منبر القيروان .



٢٩٩ ــ خشب مزخرف وملون ــ الهند المنغولية مجموعة الصباح .

٣٠٠ ــ نقش خشبي ــ قلعة جعبر سورية ق ١٣
متحف دمشق .

الرقش اللّين النباتي

استغلت الزخرفة الفاطمية ايضا الشريط اللين والمضلع الذي يمزجه بالتزيين النباتي . وتشمل هذه الزخرفة عنصرين مختلفين ، ويمكننا متابعة تطورهما بصورة مستقلة قرنا فقرن . والعنصر الاول هو الشريط المتعرج الذي كانت الاشتباكات والافتراقات منه تستطيع كما رأينا ان تكسو وحدها السطوح ، والعنصر الآخر هو الاشكال العريضة التي تزين الفراغات وتغني المشبك ، المؤلف من الاشكال التي تؤلف من عناصر الاستناد ، وهي الساق وفروعه زمن جهة أخرى النهايات النباتية ، السعف والازهار . ومن بين جميع الخطوط المرسومة للساق ، ومن أكثرها بساطة هو العرق الملتف ولا شك ، وهو الخط الملتف بانتظام ، والذي تصدر عنه من جهة الى اخرى اوراق منحنية تزين الانحناءات المجوفة . ومن المعتقد ان العرق الملتف هو الشكل الاولي الذي اخذ منه الرقش العربي مبدأ لم يتغير تقريبا ، وهو يقوم على اتباع كل انحناء بانحناء معاكس ، ولسوف تجد الضفيرة التي كانت تفرض بوقت واحد هذه القاعدة ، والقاعدة التي يقوم عليها المشبك ، استعمالها ايضا في الزخرفة النباتية .

ويبدو التمييز بين الشريط وهو العنصر الخاص بالمشبكات وبين النهايات النباتية صعب احيانا ، ولا تشكل قاعدة الورقة انفصاما في نهاية الساق الذي يحملها . وليست الورقة او بمعنى آخر السعف الا انتفاخا في الساق ومدا لمنحناه ، ويكاد هذا الانتفاخ نفسه لا يبين احيانا . فليس السعف الا نهاية الساق المدببة ، والثلم الذي يمتد مع الساق يستمر في السعف على شكل عرق متوسط ثم ينقسم بين الفصوص التي تؤلف السعف او

الزهرة ، وأحد هذه الفروع يمكن ان يمتد بعد ذلك مشكلا ساقا جديدة ، ولقد قدمت سقوف الجامع الكبير في القيروان ، العديد من امثلة هذه الحرية التي تمتع بها رسام الرقش العربي في تمثيل العناصر النباتية .

وقد يكون من المستحيل تقريبا تمييز اية نبتة في مختلف الاشكال النباتية في الزخرفة الفاطمية . فالسعف ــ يقصد بذلك الاشكال غير المتناظرة ــ والازهار المتناظرة هي مشتقات بعيدة جدا عن الكرمة . ويشبه بعض السعف الشكل المجنح في رقش سامراء النباتي وبعض الزهرات ذات الوريقات المتراكبة هي اصناف من زهر اللوتس .

وتشغل الزخرفة النباتية المكان الاوسع في جامع قرطبة الكبير وفي مدينة الزهراء ، ولقد تنوعت بصورة مدهشة اسلوبا وصيغا ، كما ان الاصول التي استوحت منها متنوعة ايضا .

ان الكرمة هي اهم نبات تزييني في افريقيا (تونس) ، وهي توجد هنا ايضا مع العنقود ومع العديد من التغييرات التي يمكن الحاقها بالكرمة . اما الاقنثة وهو النبات الزخرفي الخاص بالتاج الكورنتي ، فانه يلعب الدور الاكثر أهمية ونجده في أمكنة عديدة بتفرعاته المنفصلة بواسطة زهيرات هلالية . ويمثل غالبا في الضع الجانبي ، وقد انطوى على العرق الاوسط مشكلا احيانا فرعين كبيرين مثلثين متباعدين وهو مستوحى من المحالق التي تحمل زوايا السطيحة ومحاورها في التاج الكورنتي .

ان ورقة الاقنثة المزدوجة هذه تشكل العنصر الرئيسي للزخرفة النباتية المرابطية والزخرفة النباتية الموحدية . على ان الواحدة منها تختلف عن الاخرى اختلافا نسبيا ، فالزخرفة النباتية المرابطية التي هي اقل تنوعا من تلك التي ترجع الى العصر الاموي ، ومقتصرة على أشكال اقل عددا ، هي كجميع انواع الزخرفة الخاصة بنفس العهد كثيفة جدا وذات مقياس مصغر حتى تكاد تصبح مختلطة المعالم . اما الزخرفة النباتية الموحدية ، فهي أكثر بساطة واكثر عرضا ، فالزخرفة التي يتجلى فيها زهد المذهب الموحدي تتضمن مساحات فارغة حتى تكاد توحي احيانا بشيء من الفقر (كما في محراب تينمال) .

وغالبا ما تفقد الاقنثة التفاصيل الداخلية التي تميزها وهي تتقلص في شكل قليل

التقسيم بتأثير افريقيا (تونس) الفاطمية غالبا . وليس بالامكان فعلا اغفال هذه التيارات المشرقية التي كانت قد مرت على اسبانيا في العهد الاموي . فالزخرفة المنحوتة والملونة على سقوف جامع قرطبة تحمل تأثيرات واضحة للفن الفاطمي في مصر وحتى فن الطولويين . ويمكن ان نفسر جزئيا بعض هذه العدوى البعيدة المرمى بانتقال قطع الاثاث .

لم تزدهر الزخرفة البناتية بل على العكس . وتشكل الزخرفة النباتية الاسبانية المغربية من نوعين من السعف ، وتتحول الى شبكة دقيقة من السوق والعروق تدور الزخارف الملتفة تحتها . او تشكل من السعف المزدوج المشتق من الاقنثة شكلا املسا او مزينا بالعروق او من السعف المثلث البسيط الذي يخرج من كؤيس سفلي بفرعين .

ولقد اغنى قسم محمد الخامس من قصر الحمراء مفردات الزينة النباتية بأشكال غريبة عن التقليد الاسلامي .

الرقش بالصور التشبيهية الرمزية

عدا هذه المجموعة من العناصر الخطية التي استقرت في العصر الفاطمي في الزخرفة بصيغتها الاسلامية المتميزة ، بقيت فئة لم تستغل في هذا العصر بصورة راسخة وهي الزخرفة القائمة على الكائنات الحية ، وهي تشمل صور الانسان والحيوان ، ولقد استعمل مزخرفو هذا العصر هذه الصيغ في مختلف الامكنة ، (عدا الامكنة الدينية ولا شك حيث لا يمكن لهذه المواضيع الممنوعة ان تجد محلا فيها) . ولقد اشارت النصوص مرارا لهذا الاشكال كما تحفظ المتاحف الكثير منها ، والتي نفذت على مواد مختلفة جدا وزينت اشيا متنوعة جدا . ومن اكثر المجموعات نموذجية ما قدمه لنا الافريز الخشبي المنحوت ، المحفوظ في المتحف العربي في القاهرة والذي يعتبر من اجزاء احد القصور الفاطمية .

نجد في هذا النوع من الزخرفة ميداليات محاطة بشريطين مشبكين تضم مجموعات او اشكالا منفردة تبرز على خلفية من الزخارف النباتية الملتفة ، وليست هذه الشخوص سوى اشباح ولكنها معبرة وحية استطاع اللون فيها ايضاح حركتها وخطوطها ، وهي تمثل مشاهد الشراب والموسيقى والرقص والصيد والمبارزة او السفر ، فالمواضيع كما ببدو مأخوذة عن حياة اللهو والرياضة التي كان يمارسها سادة القصر ، أو مأخوذة على الاقل من المثل الاعلى لحياة الأمراء التي انتشرت من الشرق الى القصور الاسلامية .

وليس من شك اطلاقا ان اكثر هذه الاشكال والعادات المستوحاة منها هي ذات اصل رافدي او فارسي . وننسب اشكال الحيوانات الى النموذج الآسيوي وخاصة المجموعات التي تمثل وحشا مفترسا ينقض على حيوان فيعضه من رقبته او من ردفه .

ولئن كانت معرفة مصادر هذه الحيوانات لم تبد ذات صعوبة كبيرة ، فان الامر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية عناصر الزخرفة الفاطمية ، ولكن من أين استطاعت مصر في القرن الحادي عشر والثاني عشر استمداد اساليب الخط لديها واقتباس مباديء هذه المشبكات الهندسية وعناصر زخرفتها النباتية ؟ قد يكون من الملائم القول ان الفنان المسلم قد سار أشواطا في ابداع أشكال لاحد لها ، تنتمي الى مشاعر مشتركة لايمكن اغفالها ، شكلت دائما خلفية الرقش .

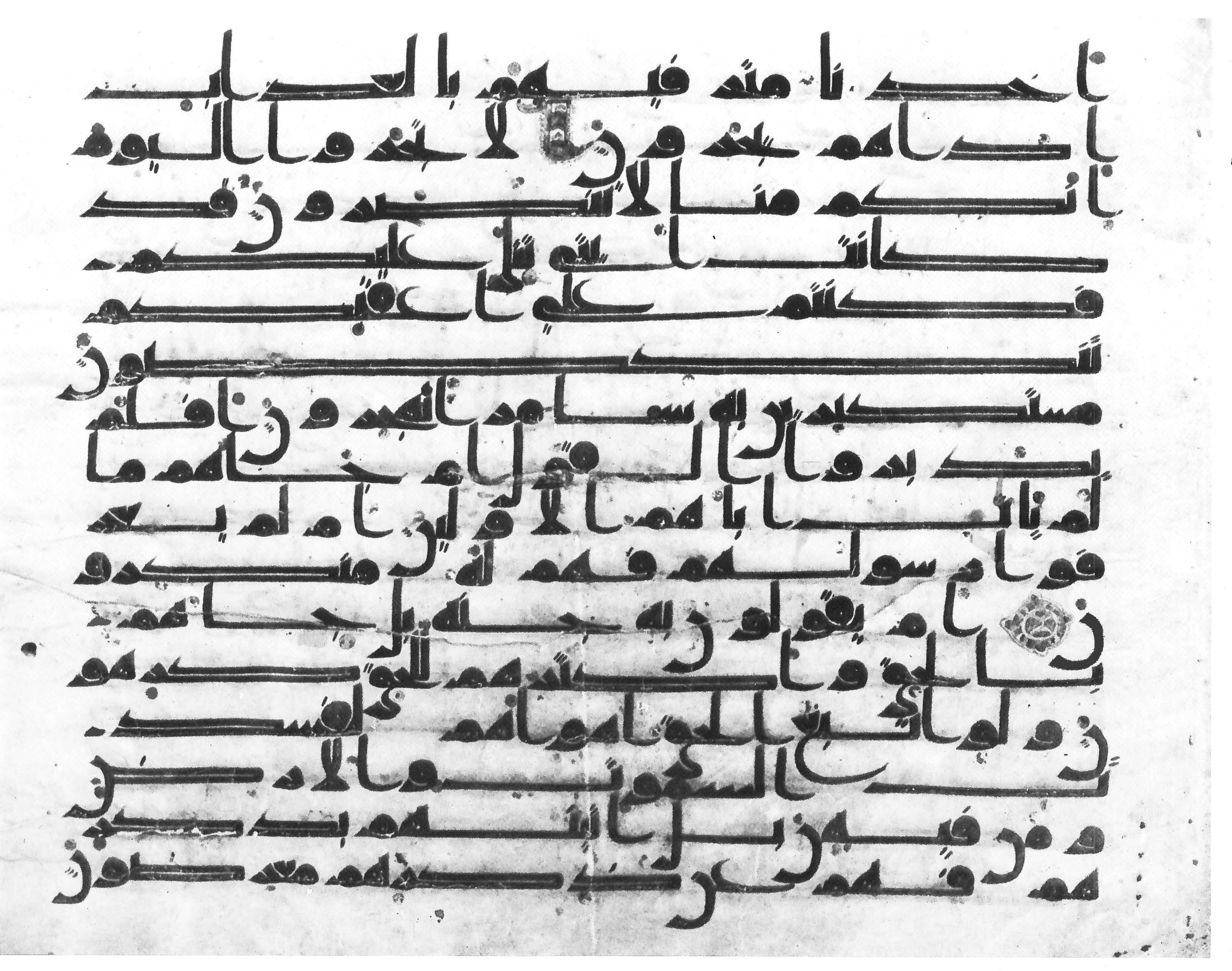
إن المثال الوحيد على التشكيلات الحية المتداخلة بالزخرفة قدمه قصر غرناطة الذي بناه بنو نصر . فبالاضافة للاسود الشهيرة الموجودة حول الينبوع ، يقتضي ذكر صور الاشخاص الموجودة في برج النساء والتي يبدو بوضوح انها من الاعمال الاسلامية .

وقد يكون من المناسب ان نضيف الى هذه الاصناف التقليدية للعناصر الخطية صنفا ظهر في العصر الموحدي . أخذ ابتداء من القرن الثالث عشر محلا زاهرا في زخرفة العمارات . ويمكننا ان نطلق على هذه الزخرفة اسم المشبكات المعمارية وهي مؤلفة من أقواس ومعينات مضلعة متقابلة بصورة منحرفة مما يشابه ما صادفناه في تزيين المآذن . وهي تغلب على أكثر من ثلثي الالواح التزيينية .

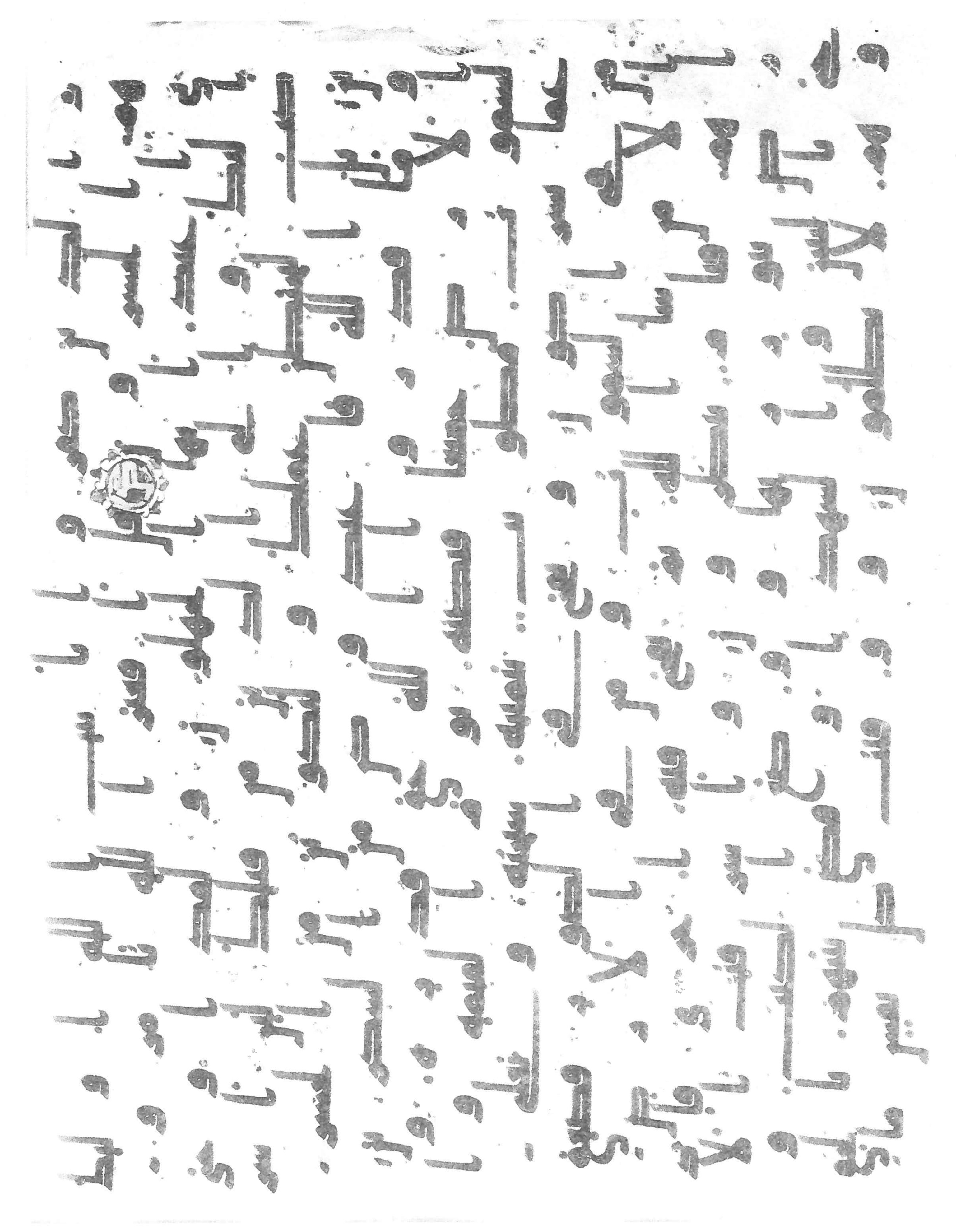
الزخرفة الخزفيّة

ان استعمال الكسوة الخزفية التي كانت تبدو ببعض التردد في سامراء في القرن التاسع ، والتي بقيت رصينة جدا في المنشآت السلوقية ، قد وصلت في عهد التيموريين في ايران الى كمالها ، فالكمال التقني ورشاقة الرقش العربي وجمال الميناء في المسجد الأزرق في تبريز ، لم يفقها شيء ابدا . وهذه الحلية الملونة البراقة التي تبرز احيانا على خلفية الآجر الكامدة او على مونة تقلد الآجر ، والتي تغطي غالبا لوحدها مساحات واسعة ، تميل الى الاستنغناء عن انواع الزخرفة الاخرى . وفي المسجد الأزرق في تبريز نجد نحتا على الجص .

ولا نجد تقريبا اي مقولبات تحيط بالالواح الجدارية ، ومع ذلك فان مظهره يبدو بهيا خاليا من التشويش ، ولقد نتج هذا البهاء عن الوان محدودة وصارخة يطغى فيها الألوان الزرقاء ، ويأتي عدم التشويش من التوفيق في تنوع الاشكال وبقع اللون والعناصر الخطية المستخدمة في كل لوح .



٣٠١ ــ صفحة من القرآن الكريم ــ القرن ٨ م ــ مجموعة الصباح .



٣٠٢ ـ صفحة من القرآن الكريم ـ القرن ٨ م ـ مجموعة الصباح .

الخطّ العربي

يمثل الخط العربي ذروة الابداع في الفن الاسلامي ، ولقد تفنن الخطاطون في ابداع اشكاله حتى زادت عن المئة ، وكنا تحدثنا عن دورها في تكوين اشكال الرقش .

ومن أوائل اشكال الخط العربي التي ظهرت ايام الرسول ، الخط المكي والمدني ، ويصف صاحب الفهرست ــ ابن النديم ــ هذا الخط فيقول « ففي الفاته تعويج الى يمنه اليد وأعلى الاصابع ، وفي شكله انضجاع يسير » . على ان ثمة خطا آخر يميل الى التربيع في زواياه ويطلق عليه اسم (المزوي) وكان يستعمل للأخبار العامة ومنشؤه الكوفه . ثم تظهر المصاحف السبعة التي كتبها زيد بن ثابت في عهد عثمان وقد كتبت بالخط المدني وهو قلم مبسوط كله ليس منه شيء مستدير ، ومهما يكن من أمر فإن خطوط مصاحف عثمان ، لم تخرج عن الخط المدني وهو تطوير واضح للخط النبطي .

وفي عهد عمر ظهر خط « المشق » والمشق في الكتابة : مد لحروفها . وهو خط سريع ممتد الحروف غامض التركيب ، وهو من الخطوط التي كانت تكتب بها المصاحف ويختلف عن الخط المدني في انتصاب مداته .

وفي عهد عمر ايضا ظهر خط جديد في الكوفة التي أنشأها بأمره سعد بن ابي وقاص وأطلق عليه اسم الخط الكوفي ، وهو خط يابس فيه صنعة وهندسة لعلها استمدت من الكتابة السريانية التي كانت شائعة في اطراف الكوفة وبخاصة في الحيرة . ولكن الخط الكوفي لم يكن يابسا دائما بل ظهر خط مقور مستدير هو الخط الذي اقتضته السرعة والتبسيط ، وهو يشبه النسخي المعروف اليوم . ولقد انتقل منذ ذلك الوقت الى المدينة ومنها الى مصر .

وفي عهد الامويين ظهر الخط الشامي ويعتقد ابن النديم ان الخطاط « قطبة المحرر » هو اول من ابدع الخط العربي وطوره ، فقد ابتدع اربعة اقلام لعلها الجليل والطومار والثلث والنصف . الأولان يابسان والآخران لينان . واشتهر من الخطاطين في العهد الأموي مالك بن دينار ، وخالد بن أبي الهياج ، وشعيب بن حمزة واسحاق بن حماد ، وابراهيم الشجري . وقد لا يكون الخط الشامي بعيدا جدا عن الخط الكوفي بنوعيه ، ولكن الفروق بينهما ترجع الى اختلاف طرائق الخطاطين ، بدا ذلك ايضا ، في الخطوط المعاصرة الأخرى كالخط المصري والقيرواني ، وفي الخطوط التي ظهرت فيما بعد في العصر العباسي وذكرها ابن النديم كالمثلث والمدور والراصف والمصنو والتجاويد . ولعل من اشهر الخطاطين في العصر العباسي الاحول المحرر وهو احد كبار الخطاطين ، وكان وزير المعتصم معجبا بخطه ولا يكتب له احد غير الاحول ولقد ابتكر من الاقلام المسلسل وهو خط متصل لا انقطاع بين حروفه . والحمام ، وكان يستعمل لكتابة الرسائل وسمي بالغباري ، والاجازة وهو قريب من الثلث والنسخي . أما أبو علي محمد بن مقلة المتوفي عام ٩٣٩ م فقد كان وزيرا للمقتدر لقاهر بالله وللراضي بالله ، ثم وشي به ابن فقطع الراضي يده اليمنى فصار يكتب باليسرى ، وقيل كان يشد القلم على ساعده المقطوع عند الكتابة ، وابتكر ابن مقلة خط النسخ الذي انتشر عنه ثم تطور ، واشتهر عبد الله بن مقلة مع اخية لكتابة الخط الجميل وان كان قد تتلمذ على الاحول المحرر . وكان ابنا مقلة ، الوزير واخوه قد برعا في خط الثلث وقلم التوقيعات ، وكان اسلوب ابن مقلة الوزير في خط الثلث يتناقلة الخطاطون والمحررون . ومن أشهر من أخذ بأسلوب ابن مقلة وعبد الله بن اسد القاري المتوفي عام ١٠١٨ م ، كان يكتب الشعر بخط قريب من المحقق ، وأخذ عن ابن اسد الخطاط الأشهر ابن البواب صاحب المعجزات في حسن الخط كما يقول ابن الفوطي . ولعله تجاوز الوزير ابن مقلة في مقدرته على تجديد خط الثلث وتنويعه .

واذا كانت آثار ابن مقلة مفقودة ولا يمكن التعرف على نماذج من خطه إلا عن طريق ما شرحه الكتاب والمؤرخون ، فان بعضا من آثار ابن البواب قد وصلت الينا مثل ديوان سلامة بن جندل والقرآن المحفوظ في مكتبة شستربتي في دبلن وفي كتاب (جامع محاسن

كتابة الكتاب) الذي جمعه وكتبه بخطه محمد بن حسن الطيبي ، احد كبار الخطاطين في القرن العاشر الهجري ، بأسلوب ابن البواب المتعدد الأقلام ، وبهذا يكشف هذا الكتاب عن اشكال انواع الاقلام التي كانت تعرف اسماؤها دون التأكد من اشكالها المطابقة لهذه الأسماء ، ومن الاقلام التي عرض الطيبي نماذجها على انها من طريقة ابن البواب هي ، قلم الثلث المعتاد (وهو خفيف الثلث) ، قلم المنشور قلم التواقيع (او التوقيعات) ، قلم جليل الثلث (أو الثلث الثقيل) ، قلم المصاحف ، المسلسل ، الغبار ، النسخ ، جليل المحقق ، الريحان ، قلم الرياشي (أو الرئاسي) وقلم الحواش ، والاشعار ، والرقاع ، والمقترن ، وقلم اللؤلؤي .

ثم ازدهرت المدرسة الفارسية في العهد التيموري والصفوي وظهر الخط الفارسي وقلم نستعليق والديواني والهمايوني ، والكوفي الايراني ، وفيه جمع بديع من الزخرفة التخيلية والخط الجميل ، ومنه الكوفي المزهر الذي انتقل الى مصر في عهد الفاطمين .

وكان مير علي ، الوزير والشاعر والموسيقي ، من اشهر خطاطي هراة وبخارى في القرن الخامس عشر ، واليه يرجع ابتكار خط نستعليق ، ثم ظهر في هراة الخطاط الشهير سلطان علي مشهدي وابنه سلطان محمد ، كما ظهر الخطاطون عبد الرحمن الخوارزمي وولداه ، وقد ادخلوا تحسينات على خط التعليق . اما خط الرقاع ، او الرقعي فلقد ابتكره الاتراك العثمانيون ، ومن اشهر الخطاطين الأتراك واغزرهم انتاجا الحافظ عثمان بن علي وكان معلم السلطان ١٦٩٣ م .

واستمر الخطاطون في المغرب العربي والأندلس بالتفنن بالخط الحجازي وربما اخذوا من الجليل والثلث في خط مبتكر .

الفصل العاشر

الفنون التطبيقيّة

- الصناعات المعدنيّة .
- الخزف .
- النسيج والسجّاد .
- الصناعات الخشبية .



الصّناعات المعدنيّة

ان المجموعة من الالواح البرونزية المذهبة والمحفوظة حتى الآن في قبة الصخرة ، هي اجزاء فريدة في العالم ، ليس لأصالتها وحسب ، بل لجمالها وغناها الزخرفي ، ويمكن نسبتها دون تردد الى الفنانين الذين اشتغلوا بأمر من الخليفة عبد الملك ، أي أنها تعود الى عصر بناء القبة في العهد الأموي (٦١٢) .

وان تنوع المواضيع فيها وكمال الاسلوب والتقنية يجعل هذه الزخارف الأموية من أندر التحف الأموية .

ولقد شكل المعدن عن طريق الضغط ، وكل لوح مختلف عن الآخر . وتغطي بعض هذه الألواح بطن سواكف الأبواب الأربعة الأساسية للقبة وهي عريضة . والألواح الأخرى وهي أقل عرضاً تغطي الأفاريز الواصلة بين تيجان أعمدة الرواق المثمن .

ان صيغ الزخرفة البرونزية هذه ذات تنوع ، وهي تؤكد مهارة الفنان الصانع في العهد الأموي ، سواء أكان فسيفسائيا او كان نحاتا .

وتسيطر على هذه الزخرفة صيغة الكرمة بأوراقها وعناقيدها ، ولكنها عوجلت بمهارة متجددة .

وتخرج الأغصان أحياناً من الآنية ، والأوراق تبدو مطوية أو مروحية .

وتتألف زخرفة كل لوح من شريط زخرفي عريض متوسط محاط بإطار زخرفي .

ولعل هذا النوع من الزخرفة قد تطور فيما بعد وبدا في قصر المشتى الأموي تقليدا فنيا عربيا وليدا .

عند الحديث عن الفن التطبيقي في العصر الاموي فلا بدّ ان نذكر قطعة هامة ترجع الى ذلك العصر وهي عبارة عن ابريق من البرونز غني بالزخارف المحفورة ، وينسب الى الخليفة مروان الثاني آخر الخلفاء الأمويين ، وقد اكتشف بالقرب من الفيوم في مقبرة من بداية العصر الاسلامي يقال إنها مدفن الخليفة مروان الثاني . يبلغ ارتفاع الابريق ٤١ سم وقطره ٢٨ سم وله قاعدة مستديرة ومنخفضة ودقيقة الشكل وفوقها بدن كروي تنتهي بركبة اسطوانية جزؤها العلوي مخرم ، والأسفل مزخرف برسوم محفورة وللابريق عروة تخرج من منتصف البدن وترتفع موازية الرقبة ثم تلتوي في اعلاه ، ويتوج الابريق بحلية من رسوم ورق الاقنثة وهذا المقبض مزين في جانبيه بصفين من حليات تشبه الاحجار الثمينة وبرسم فرع نباتي بينهما . ويخرج الصنبور من بدن الابريق تحت الكتف على شكل ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم ذي عرف كبير ومنقار مفتوح .

ومن روائع الفنون التطبيقية الاولى تجليد الكتب التي تنفذ برواسم معدنية وكان المسجد الكبير في القيروان يحتفظ بما يزيد عن ستين غلافا اكثرها غلافات نسخ من قرآن كريم مكتوبة بالخط الكوفي ، مما يمكن ارجاعه الى القرن التاسع . وكانت هذه المخطوطات ذات قياس عريض مما يشابه مجموعات الرسم ، محفوظة بواسطة دفتين مغلفتين كليا بالجلد ، والدفة السفلى مجهزة بحواش عمودية تضم الصفحات . اما الجلد فهو مزين بواسطة ضاغطة حديدية صغيرة ، بأشرطة متشابكة ومبرومة او مضفورة وسلاسل او مشبكات . والصيغ التزيينية القريبة الشبه من الصيغ الموجودة على الالواح الهندسية للمنبر ، هي الصور الجدارية في الاديرة القبطية ، ويبدو أن هذه الصور ذاتها مأخوذة عن الفسيفساء بالقديم .

ان نوعية هذه الجلود المحفوظة في القيروان وكميتها الوافرة ، وكونها فاتحة لتقليد سيستمر عدة قرون ، تسمح لنا باعتبار عاصمة الاغالبة مركزا نشيطا من مراكز هذا الفن التطبيقي الجميل .

ان الاباريق وبعض الاواني الاخرى النحاسية والبرونزية ذات الاشكال الحيوانية ، هي غالبا مما يمكن نسبته الى زمن الساسانيين ، وهي تتميز بصعوبة عن الاواني المعتبرة من آثار

٣٠٣ ــ سيف دمشقي عليه اسم أسد الله القرن ١٧ ــ متحف دمشق .
وعليه كتابة «يا مالك الممالك نجنا من المهالك» .



٣٠٤ ــ خوذة من الحديد الموشى بالنحاس ١٤٠١ ــ متحف دمشق .



٣٠٥ ــ قرط ذهبي ــ صنع سورية القرن ٨ م ــ مجموعة الصباح ــ الكويت .

العصر الاسلامي . وتبدو قطع الحلي الفضية المضغوطة من العصر الاموي أو من عصر أحدث . كامتداد للتقليد الساساني .

وهكذا فان نسبة الاعمال البرونزية الجميلة التي ظهرت في القرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر الى احدى مقاطعات العالم الاسلامي ، امر صعب ، شأنه في ذلك شأن الزجاجيات . وقد تكون النسبة اكثر صعوبة ، ذلك لان الاختيار يتم هنا بين مصر الفاطمية واسبانيا الاموية . على ان فارس العباسية قدمت على مايبدو نماذج لاهم القطع . فمن العراق او ايران اقتبس صناع البرونز هذه المزهريات والمباخر والفساقي بشكل الحيوانات وبأوضاعها الصلفة جدا مثل عنقاء كامبو سانتو في بيزا الذي يقال ان أموري ملك القدس قد استحضره من مصر .

وهذه الاشكال الحيوانية البرية او الطائرة من وعول واسود وأرانب وطووايس او بزاة طرائد وحيوانات للنقل وطيور داجنة ، ترجع للتقليد الايراني القديم ، وليس التقليد الهلنستي والبيزنطي مستثنى مع ذلك . ونستطيع ان نشاهد ذلك في حاجيات الانارة كالمصابيح الصغيرة المحمولة ذات الفم الطويل ، وفي الثريات الاسطوانية حيث وجدت نفس الاشكال في البيرة قرب غرناطة ، في الاديرة القبطية ، وفي مسجد القيروان الكبير .

ويعود الى هذا المسجد التونسي نفسه فانوس كبير من النحاس يقرأ عليه اسم المعز من بني الزير وهو المنشيء المعظم للمسجد القديم .

أما حلي العصر الوسيط فهي جد نادرة في البلاد الاسلامية ، ونظرا لقيمتها الاصلية تعرضت الى التذويب والتعديل ، الا أنه عثر على بعض منها في قبور احدى مقابر الفسطاط . كما قدمت التنقيبات في نفس المدينة اشياء أخرى ، وثمة كنز صغير يتضمن ايضا نقودا فاطمية عثر عليها ليس بعيدا من كيف في تونس . وجميع هذه الحلي تحمل طابع الاناقة الذي يميز العصر . وهي أساور وخواتم وقلائد مربعة ومثلثة وأقراط بشكل الهلال ، وبشكل نصف قوس او مثلثة الأقواس من الذهب المضغوط او المشبك .

ان تقنية المعدن التي ندين لها بالأبواب البرونزية الجميلة في مدرسة العطارين في فاس (١٣٢٥) وأبواب مسجد سيدي بومدين (١٣٣٩) وأبواب المسجد الكبير في قرطبة

الذي أصبح كاتدرائية (١٣٧٧) قد تجلت في بعض الأشياء التطبيقية القليلة مثل مصباح مسجد قصر الحمراء (١٣٠٥) ومثل ثريا مدرسة العطارين ذات الشكل الهرمي التي قد تكون مستوحاة من شكل الثريات المصرية ، ولكنه يبقى مغربيا جدا بزخرفته المنقوشة .

إن المعدن المنقوش والمشبك والمزين بالمينا هو من الخصائص الاندلسية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر . وتحتفظ المتاحف الاسبانية بحلي منوعة ويجب ان نشير هنا الى مايعرف بسيوف البوعبديين (بنو عبد الله) الرائعة ، وهي أسلحة ملكية أنيقة زينت قبضتها برؤوس وحوش ذات طابع شرقي .

ومن الأسلحة الدفاعية نعرف الخوذة ذات الأشكال المختلفة . وفي متحف الاسلحة الملكي (ارميرياريل) في مدريد احد هذه الدرقات الجلدية المتطاولة الشكل والدقيقة الزخرف وتنسبها نصوص مختلفة الى الصناعة المغربية . ويجد الجلد ايضا استعماله في الغلافات الجميلة جدا التي تغطي سطوحها كلها مشبكات هندسية منفذة بقطعة صغيرة .

وفنون المعدن أقل ظهورا من غيرها ، ومع ذلك فان الحدادين يتقنون ايضا تكوين الحواجز وزخارف الأبواب بتصميمات جيدة التكيف مع المادة . أما النحاسون فلقد انتجوا بواسطة الطرق مزهريات كبيرة من النحاس ومناقل ضخمة مزينة بالنقش . ويزين صناعوا السلاح الاعمدة وقبضات الخناجر ، كما ينقشون جعب البارود فيجعلون منها اشياء للزينة

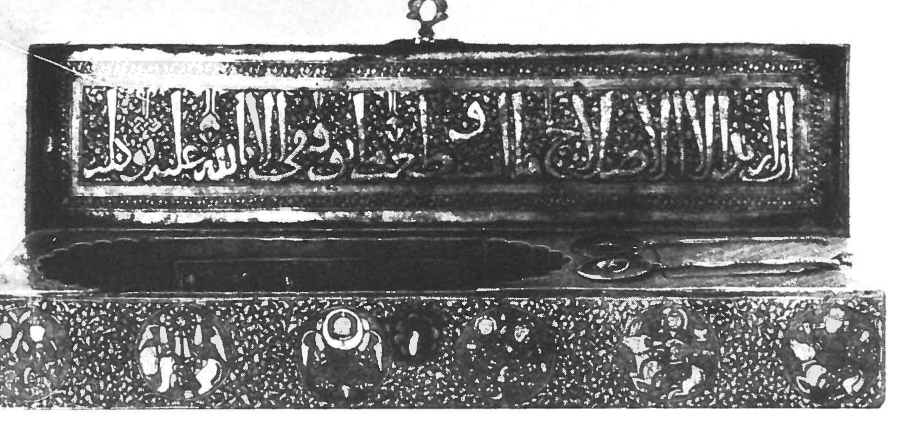
ولقد اثارت اصول صياغة المجوهرات المغربية مشكلات ربما تحتاج الى دراسة كاملة . فالصياغ في القرى الجنوبية كانوا يؤلفون العصائب والقلادات والشكلات الجميلة التي لايمكن تحديد مصدر اشكالها بوضوح . ولقد اشار تيراس الى التشابه الواقع بين بعض الاساور وصفائح الاحزمة مع بعض العلب والاسرجة المنتجة في اسبانيا في القرن الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر . فالشكل أكثر اختصارا وطريقة الصنع في أكثر هذه البلاد المتطرفة من المغرب قد حفظت كما هو الامر في منطقة القبائل طريقة صنع المينا المطوقة التي جاءتها من البلاد الاندلسية في العصر الوسيط ، والتي تبلورت عند هؤلاء القرويين في الوقت الذي ضيعت فيه المراكز المدنية هذه الصناعة

٣٠٦ ــ قاعدة شمعدان من البرونز ذات رؤوس اسود ــ العصر المملوكي ــ متحف دمشق .

٣٠٧ ــ سوار ذهبي ــ الرقة ق ١١٠م .



٣٠٨ ـ وعاء من البرونز والفضة ـ همدان ـ القرن ١٢ ـ ١٣ .



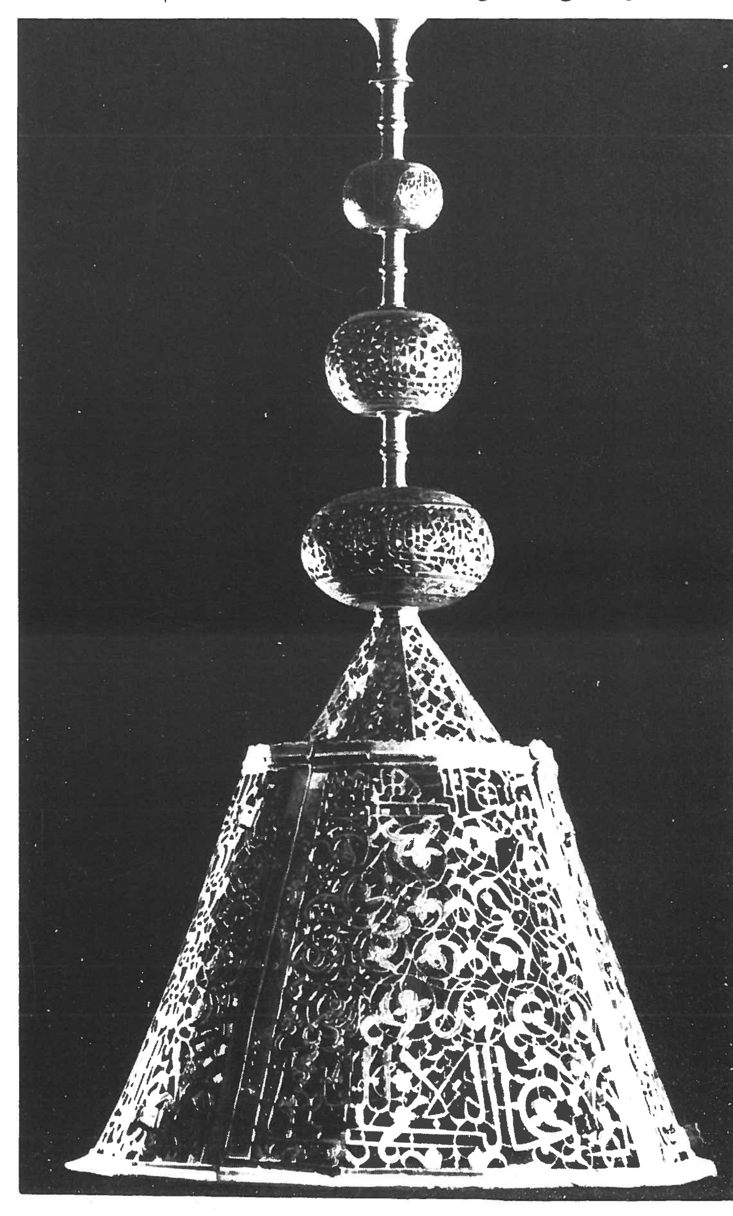
٣٠٩ ـ مقلمة من النحاس المنقوش ـ الموصل منتصف القرن ١٣ م .



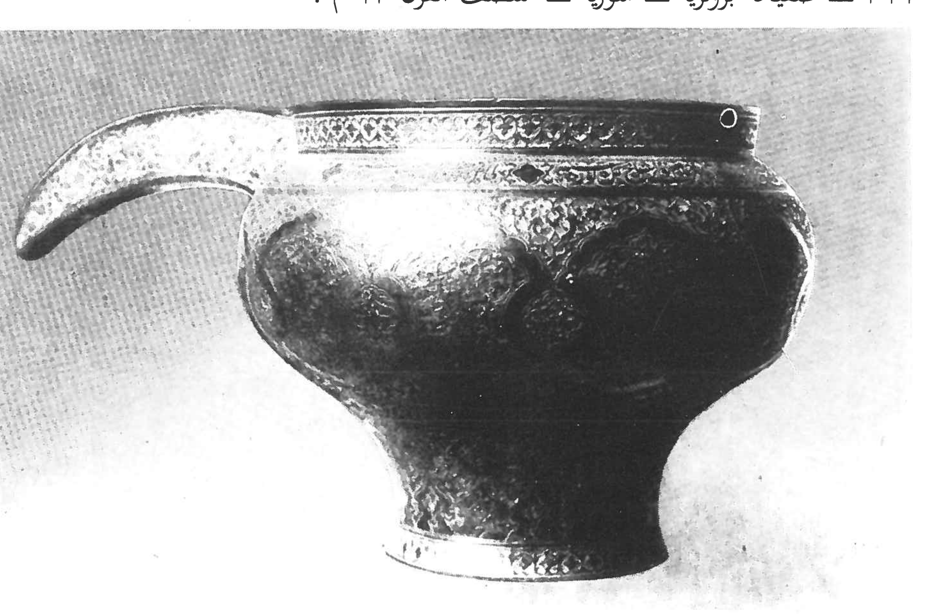
٣١٠ ـ وعاء من النحاس المضغوط ـ سورية القرن ١٤ م .



٣١١ ـ صفيحة برونزية ـ سورية ـ منتصف القرن ١٣ م .



٣١ ـ الجامور ثريا من قصر الحمراء ـ غرناطة ـ المتحف ١٣٠٥ .



٣١٣ ـ إناء من النحاس المدمشق ق ١٤ م .

اما صناعة النحاس فتبدو آسيوية ايضا عند نشأتها على الأقل ، وكانت الموصل ودمشق المركزين الرئيسين لهذه الصناعة ، غير ان الصناع السوريين والعراقيين نقلوا صناعتهم الى مصر . وفي اللوفر حوض يرجع الى عام ١٢٨٥ صنع في القاهرة من قبل فنان من مواليد الموصل . وفي متحف القاهرة قطعتان صنعتا في القاهرة موقعتان من قبل فنانين من بغداد .

وعدا القناديل ذات الاشكال المختلفة فان الأشياء التي انتجت في هذه المشاغل هي الشمعدانات ذات القواعد الواسعة المخروطية ، والمقالم ، وهي علب طويلة فيها اجزاء مخصصة لريش القصب والحبر والرمل ، وهناك الاخواض ومن اشهرها حوض (معمودية القديس لويس) المحفوظ في اللوفر ، والصواني ، والاواني ، والطاسات السحرية التي تحمي من يستعلمها من الشرور المختلفة . ويزخرف هذا النحاس بالنقش وبالتطعيم بالذهب أو الفضة ، وضم هذه الزخرفة خطوطا عربية جميلة . ولقد وجدت الاشكال الآدمية والحيوانية محلا هنا أيضا .

وبعض هذه الاشغال يشهد على تسامح ديني ،فثمة حوض كبير يحمل اسم ولقب الملك الصالح أيوب سلطان مصر والشام ، مزين بمشاهد مأخوذة من الانجيل . ثم ان زخرفة احد الشمعدانات المصنوعة عام ١٢٤٨ من قبل فنان من الموصل قد استعارت ايضا مشاهد من حياة السيد المسيح . وبين ايدينا مجموعة خوذ مدببة وسيوف ذات نصال محدبة، ومن المشكوك انها صنعت في مصر ، بل في دمشق التي كانت تتمتع في هذا المجال بشهرة امتدت عبر العصور .

وهوية الثريات الموجودة في البيرة الواقعة قرب غرناطة والثريات المحفوظة في اديرة قبطية من جهة ثانية ، تدعو الى الظن بوجود دور للمسيحيين في صناعة هذا الفن المعدني ، وفي نقله من مصر الى اسبانيا .

والقطع ذات الصياغة المشبكلة مع العلبة الفضية المذهبة والمطرقة تمثل صناعة المعادن الثمينة .

وكما هو الامر في فارس ومصر الفاطمية ، فان الاندلس في عهد الخلفاء قد مارست صب البرونز ، والقطع التي بقيت لنا قريبة الصلة ايضا من البرونزيات الفاطمية ، حتى ان الأثريين لايستطيعون تمييزها عن بعضها . وكما هو الأمر في الفن الفاطمي فان البرونزيات هنا تمثل اشكال الحيوانات . مما يسوغ ذلك الشك ، ويبدو مع ذلك انه من المعقول ان ننسب الى اسبانيا الوعل الموجود في متحف قرطبة والذي عثر عليه في مدينة الزهراء ، والأبريق بشكل الأسد الموجود في اللوفر والذي يعود الى بلنسية ، والطاووس الموجود في المتحف ذاته والموقع باسم «عبد الملك النصراني» .

ولم تقدم لنا الفنون المعدنية جديدا في ايران الصفوية فنحن نعرف مع هذا قصعات نصف كروية وشمعدانات عالية من النحاس وهي عبارة عن انابيب مخروطية ذات قاعدة منفرجة مزينة بنقوش دقيقة ، واهم هذه الآثار هي الاسلحة ، سواء الاسلحة الدفاعية مثل الترس المدور او المستطيل او الخوذات المدببة ، وسواعد الدروع والصفائح المفصلة المطبقة على الدرع الزردية التي تحمي الفارس والحصان معا ، او الاسلحة الهجومية كالرماح والسيوف والخناجر التي تحفل قبضاتها العاجية او المعدنية بالجواهر وكان لاستانبول ولبلاد الأناضول نحاسوها المهرة في صناعة الطسوت والأباريق والدلات من النحاس المنقوش والمذهب ذات الاشكال البالغة الرشاقة التي تدل على الاقتباس من الاشكال الفارسية . ويتضح هذا الاستيحاء ايضا في القطع التي كان يطرقها وينقشها صناع شمالي افريقيا في القيروان وفي قسطينة والجزائر ايضا . وهذه النحاسيات المستعملة لاغراض منزلية كالاطباق والاباريق والصفاح ذات الاغطية والنوافير وطاسات الحمام كانت من رياش البيوت المغربية .

النقد الاسلامي المعدني

كان العرب في الجزيرة قد تداولوا منذ قبل الاسلام النقود الكسروية اي الساسانية التي استمر المسلمون في بلاد الشام بتداولها وهي دنانير ذهبية ودراهم فضية وفلوس نحاسية ، ولقد نقشت هذه النقود بالفهلوية ، وبعد عام (٣١ هـ ــ ٦٥١ م) ابتدأت

الكتابات العربية تظهر على هذه النقود وظلت صورة الملك الساساني موجودة الى جانب اسم الخليفة الذي كتب بالفهلوية ، ومع ذلك فلقد كانت هذه النقود تضرب في البلاد الساسانية ، وأول نقد ظهر عليه اسم دمشق وبالعربية كمكان للضرب ، كان عام (٧٣ هـ ـــ ٦٩٢ م) . وفي عام (٧٥ هـ ـــ ٦٩٣ م) ظهر اول نقد عربي ، جميع الكتابات فيه عربية ، وعليه صورة عبد الملك بن مروان ولكن صورة الملك الساسانية بقيت منقوشة على الوجه الثاني . وعند هذا النقد تتوحد النقود الاسلامية مع النقود المتطورة عن النقود البيزنطية التي كانت متداولة في بلاد الشام قبل الاسلام وهي السوليدوس الذهبي ، والدرهم الفضي والفلس النحاسي .

وكانت تبدو على أكثر النقود البيزنطية صورة الامبراطور وحده ، او مع اسرته احيانا في وجه ، ومكان وتأريخ الضرب في وجه آخر مع صورة الصليب مرفوعا على أربع درجات . ثم تطور شكل النقد البيزنطي المستعمل من قبل المسلمين ، اذ ظهرت اسماء مدن شامية وكلمات عربية . ثم ظهر شخص الخليفة العربي مكان شخص الامبراطور ، وزال شكل الصليب لتحل محله دائرة ، ثم ظهرت صورة عبد الملك بن مروان مع اسمه الصريح منذ عام (٧٤ هـ ٦٩٢ م) . وقد بدت صورة عبد الملك في النقود الاسلامية المتطورة عن البيزنطية مشابهة لصورته في النقود المتطورة عن الساسانية ، والتي ترجع الى العام الذي يليه (٧٥ هـ ــ٦٩٣م). وفي متحف بغداد درهم يعود الى عام (٧٥ هـ) عليه صورة الخليفة عبد الملك بن مروان ، وخلفه صورة جانبيه لخسرو الثاني ، كما يوجد في موسكو (المتحف التاريخي) درهم يرجع الى نفس العام (٧٥ هـ ـــ٦٩٣ م) وعليه صورة مماثلة للخليفة نفسه ، ولكن وجهه الثاني يتضمن اربعة درجات منتهية بدائرة كانت قد حلت محل الصليب في النقد البيزنطي . ويذكر الطبري ان الخليفة عبد الملك ضرب في دمشق عام ٧٦ (٦٩٤ م) أول الدنانير الذهبية والدراهم الفضية من النوع العربي الصرف. وخلال الحكم الأموي كانت النقود التي تضرب في دمشق او تضرب في واسط هي السائدة ، بل ان النقود المتداولة في شمالي افريقية او في الأندلس حتى عهد عبد الرحمن الداخل كانت تضرب في واسط على مايبدو .

الخزف

كان انتاج الخزف في العالم الاسلامي متفوقا . وامتاز صناع الخزف في ديار الاسلام بتنوع منتجاتهم في الاشكال وفي طرق الزخرفة وأساليب الصناعة ، وقد استعمل المسلمون الخزف في صنع بلاطات ونجوم لكسوة الجدران ، وفي صنع الأواني والتحف من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرنيات وقوارير . وأهم ماامتازت به الأواني الخزفية الاسلامية الفاخرة هو البريق المعدني ، وقد عثر المنقبون على تحف منها في ايران والعراق ومصر وافريقية والأندلس والشام .

وقد انتشرت الزخرفة تحت الطلاء بلون واحد او بألوان متعددة . كما انتشرت أساليب أخرى في بعض المراكز الفنية وفي بعض العصور . ومن المعتقد ان الاواني ذات الزخارف المطلية بالميناء او البريق المعدني كانت غالية ولاتصنع الا للامراء والأثرياء .

تم الكشف في مدينة الرقة على كميات من الخزف مما نراه موزعا في متاحف العالم ، ولقد تبين للعالم هرزفلد ان الرقة كانت مركزاً هاما لصناعة الخزف في العصر العباسي وفي القرن الثالث عشر الميلادي ، حيث ازدهر الخزف في العهود السلجوقية والايوبية .

ويمتاز خزف الرقة بطلائه القصديري اللون والشفاف ، وكانت ألوانه القزحية تتشكل بسبب تفاعل كيماوي مما أعطاه طابعاً معيناً أطلق عليه اسم البريق المعدني ، والخزف الرقي على أنواع وأشكال ، كثيرا مانراه مزينا بزخارف من الرقش او الكتابات الكوفية الفنية ورسوم طيور وحيوانات ذات بريق معدني ذي لون بني ، فوق طلاء شفاف مائل الى الخضرة . والصيغ الزخرفية هي غالبا نباتية وكتابية وذات شكل لولبي . ومن خزف الرقة قدور ذات زخارف بارزة ، وغيرها ذات زخارف متعددة الألوان برسوم آدمية وحيوانية

ونباتية . وليست الرصافة بأقل أهمية من الرقة ، فهي على الأقل توازيها بتقدم صناعة الخزف حاملا نفس النوع مما يجعل تميزه عن الرقي صعبا .

وينسب الى الشام نوع من الخزف ذي البريق المعدني على هيئة الاوعية الاسطوانية المعروفة باسم (البارللو) ، مزخرفة بأشرطة أفقية او حلزونية وكتابات دعائية . وفي المتحف البريطاني والمتحف الاسلامي بالكويت وفي باريس ثلاثة قدور رائعة كتب عليها أنها من صنع دمشق على يد فنان اسمه يوسف.

اما القطع الخزفية التي تعود الى العصر المملوكي فهي قريبة الشبه من الخزف الايراني . ولقد عرف منها مايسمى بالغيبي نسبة لخزف اسمه غيبي التوريزي الذي أقام في الشام ثم في مصر وكان له أتباع ينسبون اليه ، امتاز انتاجه بالدقة والجودة واللون الازرق على أرضية بيضاء ، ومواضيعه الزهور والرمان والطائر ذو المنقار الطويل والوردة النجمية .

ان الخزف الذي نجده في محراب المسجد الكبير في القيروان والذي يعود الى القرن التاسع وهو المجموعة الرائعة من الكاشاني ذي البريق المعدني . هو انتاج محلي الا انه من الممكن ان يكون بعضه من مصدر عراقي . فالنص الذي يدلنا على عمر هذا الخزف يبين لنا ان بعضه كان قد استورد والبعض صنع محليا .

ويبدو في الواقع ان تونس قد مارست في القرن التاسع فن الخزف ، ففي مقر العباسية ، القصر الأغالبي ، يوجد الكثير من كسر الخزف ذي الزخرفة الزرقاء والبنية والخضراء .

وتبدو الخزفيات في الاندلس عارية او مطلية بالميناء مزينة بأداة حديدية او بواسطة رواسم ، وتشمل الخزف المعماري وذلك في فوهات الخزانات ، وهي عبارة عن قساطل واسعة تنغرس قاعدتها في كتلة معمارية ، يتألف تزيينها المطبوع او المنقوش من مقوسات وكتابات . وتعود الى نفس الصناعة ونفس الاسلوب جرار كبيرة تعلو كتفيها اذنان مثلثتان تنتصبان على طرفي العنق ، كما يبدو ذلك ايضا في مزهرية قصر الحمراء.

وتصنف هذه الزهرية الشهيرة والقطع التي على شاكلتها ، مع اسرة **القاشاني** ذي البريق المعدني . وتعتبر مدينة مالقة مركزها المفضل . وفيها تصنع ليس المزهريات الضخمة

التزيينية فقط ، بل البلاط والصحاف . وفي بلنسية مشاغل استمرت ايضا حتى القرن السابع عشر . ثم انتقلت هذه الصناعة فيها بعد الى ايطاليا

وفي نفس مقاطعة بلنسية كانت تصنع خزفا ملونا ذا صفة بدائية متميزة . ولقد انحصرت الالوان في اللون الاسمر والاخضر ، كما هي الوان القطع المصنوعة في مدينة الزهراء (القرن العاشر) والزخرفة التي تتضمن الاشكال الآدمية والحيوانية يمكن ردها الى ماقبل بداية القرن الرابع عشر .

ومن بين كل الفنون التطبيقية يعتبر الخزف بالنسبة للعهد العباسي الفن الاكثر ازدهاراً . وكانت سامراء والرقة والري قد شهدت انبعاث التقنيات القديمة لصناعة الفخار المموه بالميناء والتي كانت من مفاخر فارس في عهد الملوك العظام . ولقد عرفت بلاد الرافدين في عهد الخلفاء العباسيين الأواني الفخارية المجردة من الطلاء او التمويه بالميناء ، والمزينة ببعض النقوش بارزة ملصقة بالطين ، او المزينة بريشة بلمسات متقابلة يحدها خط أسود يحول دون التداخل فيما بينها . وهو اسلوب مشابه لاسلوب « **كويردا سيكا** » (**الحبل الجاف**) **مما** سنشاهده في مقاطعات مختلفة من الارض الاسلامية ، اما الكاشاني المزين بالازرق والاخضر والاصفر فشواهده وافرة . على أنه بين جميع تقنيات صناعة الفخار المزدهرة آنئذ نجد اكثرها جمالا وأكثرها غموضا في تحديد أصوله ، هو الكاشاني ذا البريق المعدني ، فعلى الخلفية البيضاء الموجودة على هذه القطع تقوم صيغ يتموج فيها اللون من الذهبي المضيء الى الاحمر القاتم الذي يحفل بانعكاسات تبعا لسقوط أشعة الضوء . ولقد حملت سامراء وباقي المراكز الآسيوية التابعة للعباسيين قسطها من الاعمال التي تمثل هذه الفئة ، إلا أن أروع المجموعات نجدها خارج هذا النطاق كتلك التي زينت إطار محراب الجامع الكبير في القيروان

يبدو لنا الجانب الأكبر من الخزف الفارسي في القرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر امتداداً للخزف في عصر العباسيين العظام ، شأنه في ذلك شأن الزخرفة المعمارية المنحوته بالجص . واستمرت مشاغل الري وجرجان في انتاج الكاشاني ذي البريق المعدني ،

مزينة سطح الاواني أو صفحات الصحون بأشخاص وحيوانات عفوية التخطيط . ولقد ابتكرت نيسابور أقداحا مزينة بكتابات سوداء على خلفية قشدية اللون .

وفي حفريات متأخرة اجريت في نيسابور ، عثر على مجموعة خاصة بهذا الموقع تختلط فيها بشكل ظاهر الاضطراب ، عناصر نباتية محورة وكتابات وهمية وصور حيوانات تذكرنا بالحيوانات الموجودة على الخزف الفارسي القديم

وثمة اشكال اخرى وجدت ايضا في جنوب روسيا في افراسياب (سمرقند القديمة) وفي مدن ماوراء النهرو لاشكلري بازار ، وتبدو هذه الاشكال شديدة القرب من خزف الشرق الاقصى اسرة تانغ

وعدا الزخرفة المدهونة فقد مارست بلاد فارس الطريقة المعروفة باسم « غبري » فنرى الانية تكسى بطلاء من الغضار الابيض المصقول جزئيا والمغطس بمينا شفافة تسمح بظهور الرسم المنقوش تحت الطلاء الذي يحفل ببعض البقع اللونية .

في مصر في العهد الفاطمي ، فان مدينة الفسطاط التي كانت تنتج الخزفيات الجميلة جدا في عهد الطولونيين قد استمرت على انتاجها . ولم تكن هذه المشاغل قد ضيعت سر الخزف ذي البريق المعدني ، ولكن الزخرفة التي اعتمدت على الخط وعلى التزهير والكائنات الحية استمدت من الاسلوب الشائع .

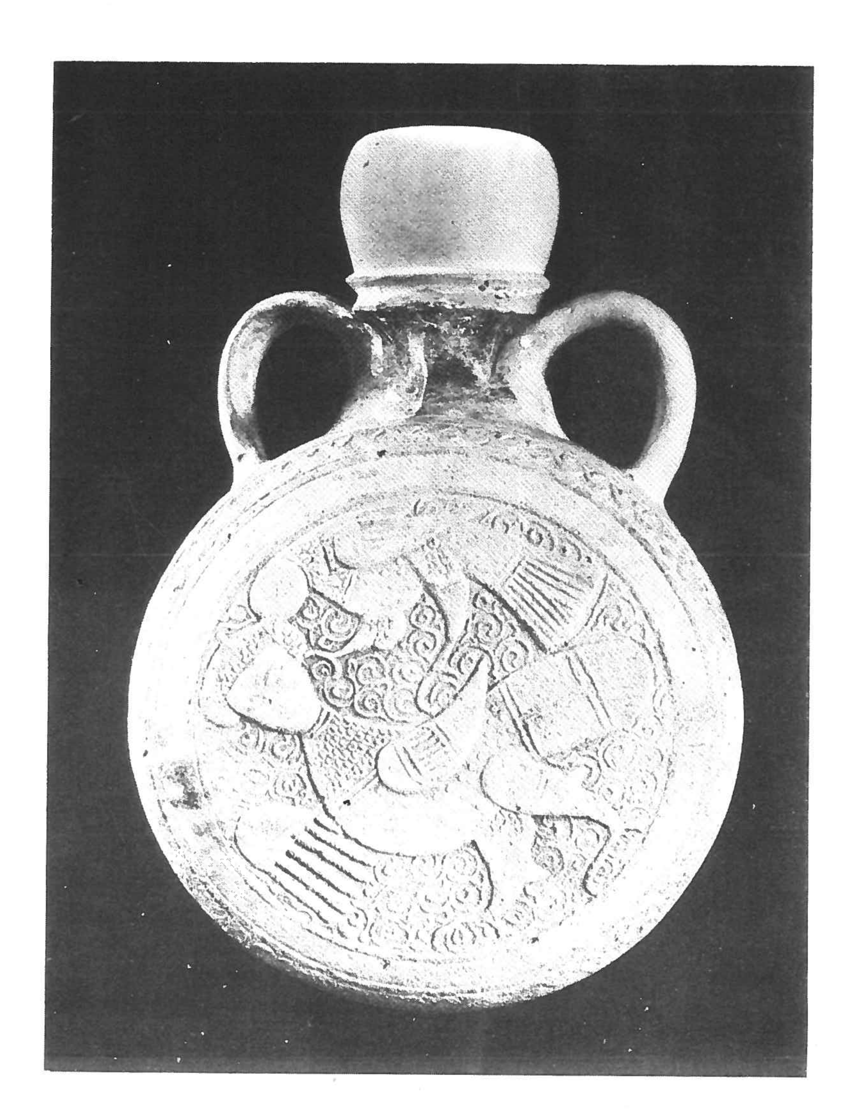
ولقد انضاف الى هذه الصناعة المتمكنة الخاصة بالخزف البراق ، اساليب اخرى كانت مصر قد اخذتها من العراق وايران مما رأيناه سابقا ، كالخزف ذي الميناء المعروف باسم (كويردا سيكا) والخزف ذي الطلاء المنقوش تحت غطاء شفاف .

ولابد من الانتباه الى صناعة القلل ذات المصافي وهي من خصائص الفن الشعبي المصري ، ويحتفظ المتحف الاسلامي في القاهرة بمجموعة غنية جدا وهامة منها .

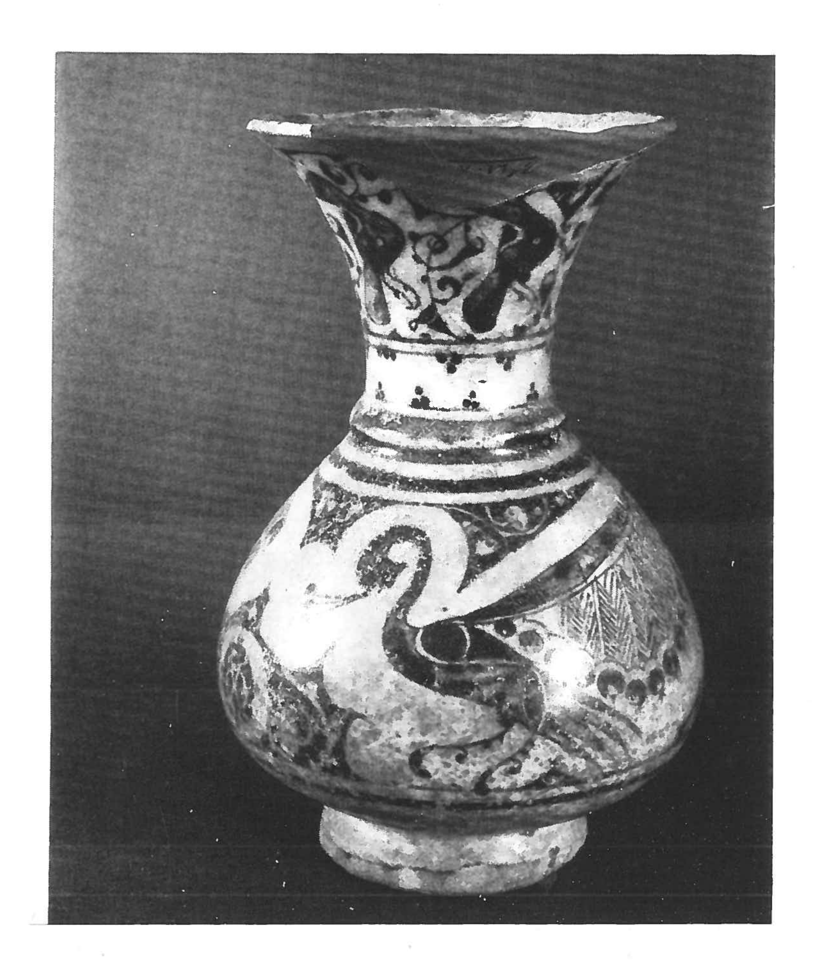
على انه مما يدعو الى الدهشة ان لايكون من بين هذه الصناعات ، الخزف الملون ، ولكن ليس من شك أبدا من ان مصر كانت قد مارست هذا النوع الملون ، كذلك كانت البلاد التابعة للفاطميين في نفس الوقت تنتج منه بوفرة . ولقد قدم لنا موقع صبرة ، قرب



٣١٤ ــ اناء خزفي من العصر المملوكي ــ صنع دمشق .



٣١٥ ــ مزهرية من الفخار المرقوم ــ العصر المملوكي ــ متحف دمشق .



٣١٦ ــ مزهرية من الخزف الملون المملوكي ــ متحف دمشق .

القيروان وقلعة بني حماد ومدينة بجاية فضلا عن صقلية عددا وفيرا من الكسر ذات الزخرفة السمراء والخضراء مضافا اليها أحيانا اللون الاصفر ، ثم اللون الازرق في عهد لاحق .

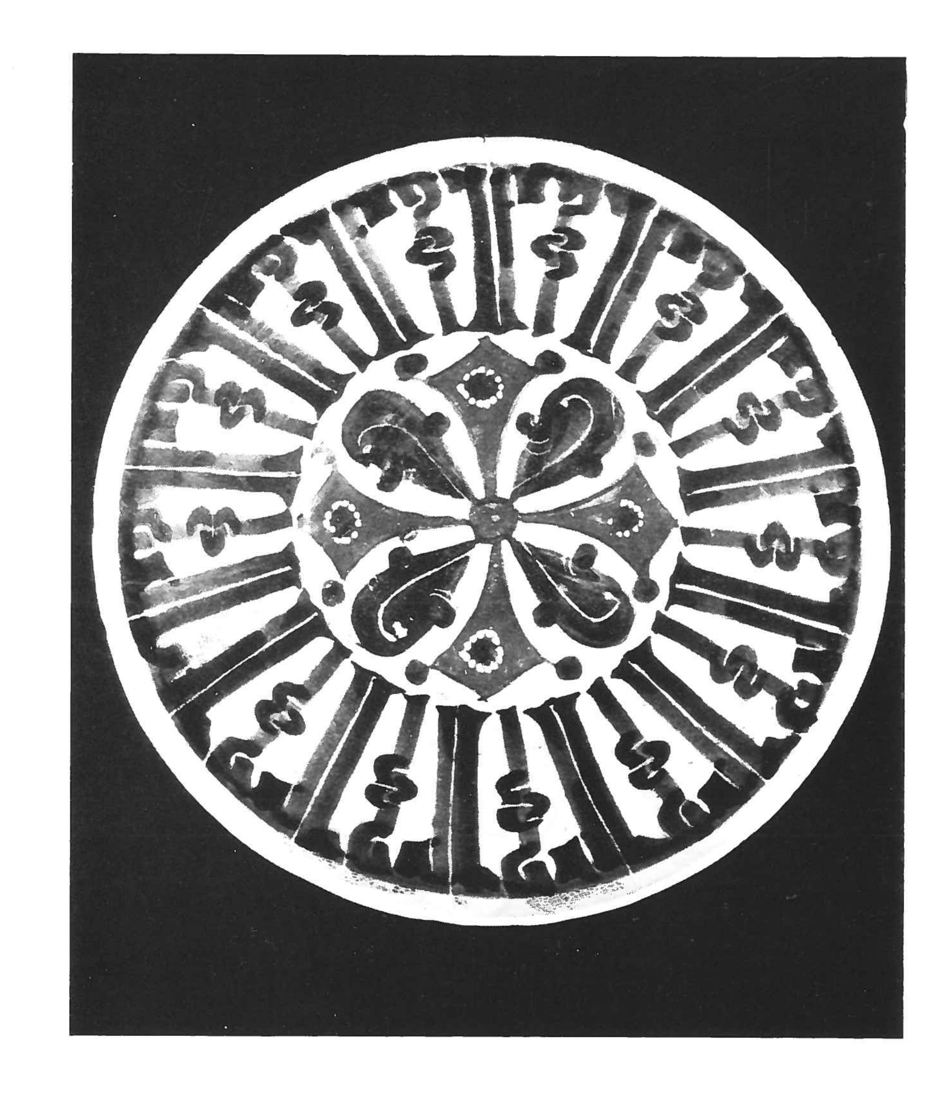
ولقد حفظت خرائب الفسطاط الكثير من كسر الخزف الذي ينتمي لاصول تقنية مختلفة ، وخاصة نماذج الكاشاني ذي البريق المعدني ، من بينها قطع معطوبة القى بها بمجرد خروجها من الفرن مما يؤكد صناعتها محليا . اما زخرفة هذا الخزف فهي مشابهة جدا لزخرفة خزف سامراء والرقة والري .

وتبدو صناعة الخزف في مصر الطولونية بوضوح شأنها شأن جميع مظاهر العمارة والزخرفة المنحوته على الجص والخشب ، من مستوردات الرافدين وايران ، وهنا الموطن الحقيقي لفن الفخار .

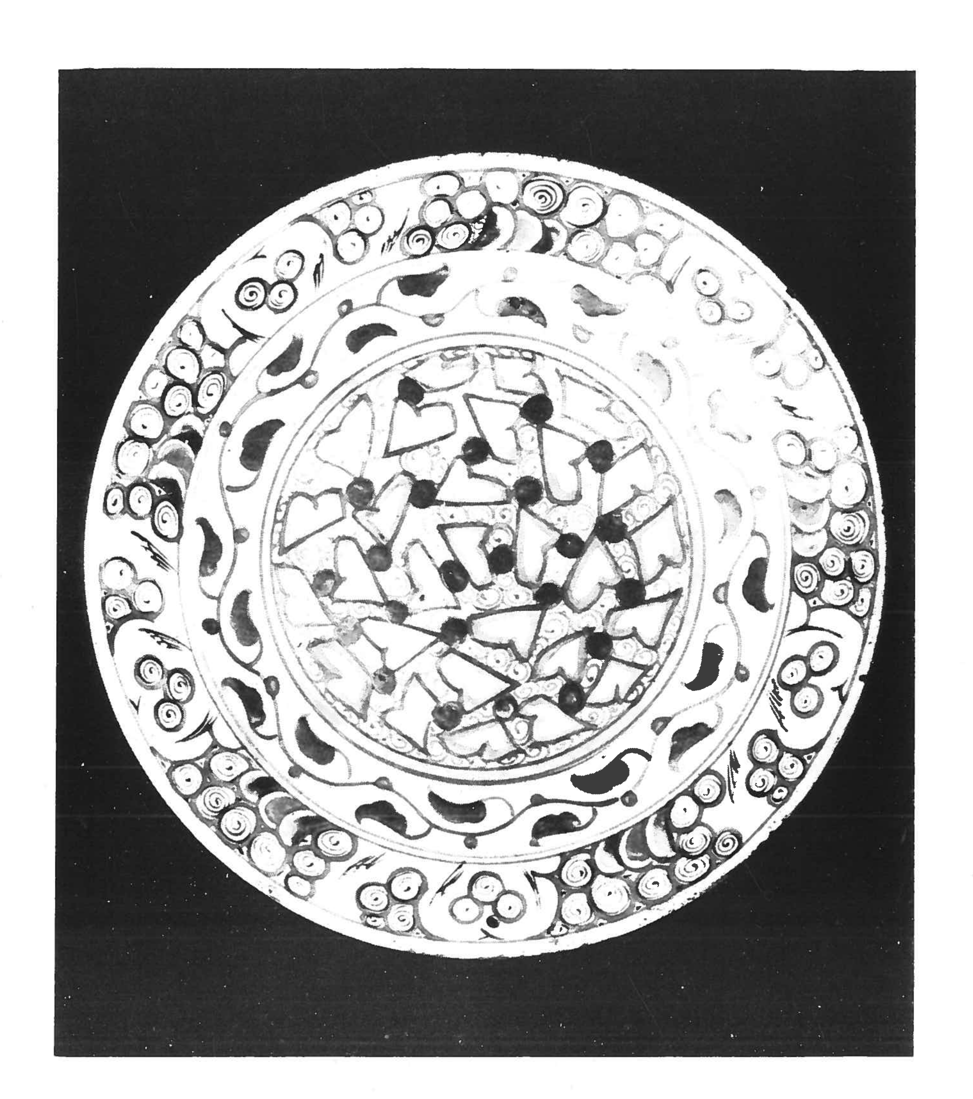
اذا كان الخزف احد مفاخر الفن التطبيقي في عصر الفاطميين فقد استمر انتاجه في العصر المملوكي ، إلا أن الكاشاني ذا البريق المعدني كان قد زال في مصر . على أن أصول صناعة الخزف في المشاغل المصرية كانت ذات طابع أقل تنوعا ، فلقد ظهر في البداية الخزف المغطى ، اذ ترسم الزخرفة باللون الاسود والازرق على الطينة او على طلاء خاص ، ثم تحفظ بغطاء مزجج ، وتحمل هذه القطع المشغولة في القاهرة تواقيع الفنانين الذين تنم اساليبهم التقنية عن أصلهم الآسيوي . ومن أبرز هؤلاء الفنانين (غيبي) الذي يقال انه من اسرة سورية وكثير من الخزف المملوكي ينسب الى دمشق والقاهرة .

ان استعمال التغطيات الملونة ، حيث يبدو اللون الاخضر السلقوني الشاحب يعطي هذه الزمرة من الخزفيات ، طابع الشرق الاقصى بوضوح .

وثمة صناعة خزفية ثالثة نقلت من سورية الى مصر هي صناعة الفخار المنقوش والمرسوم والملون مما نراه في الأواني والرنوك ان الخزف الكاشاني الذي استعمل مع العمارة بنجاح ككسوة رئيسية في عدد كبير من الابنية خلال القرن الثالث عشر والربع عشر والخامس عشر يبدو انه كان من أكثر الفنون التطبيقية أهمية خلال هذا العصر نفسه ، ومن بين مراكز صناعة الخزف ، القائمة كلها في منطقة الشمال الغربي من ايران ، ومنها مدينة الري الواقعة قرب طهران التي كانت تفتخر بماض امتد زهاء اربعة قرون على الاقل ، وقد



٣١٧ ــ طبق من الخزف المزحج سمرقند القرن ١١ م مجموعة الصباح ــ الكويت .



٣١٨ ــ طبق مرسوم مع طبقة مزحجة ازنيك تركيا ــ (القرن ١٦ م) مجموعة الصباح ــ الكويت .

بقيت بصعوبة بعد اجتياح جنكيز خان وهولاكو وبالمقابل ظهرت مدن اخرى كانت المشاغل فيها وافرة الانتاج كسلطان آباد وصاوة وكاشان .

وتابعت الري انتاج الخزف ذي البريق المعدني من صفاح وأوان ذات خلفية بيضاء وزرقاء ، وأجمل كسوة براقة مؤلفة من النجوم والصلبان كانت من انتاج كاشان في القرن الثالث عشر . وكانت الزخرفة الكثيفة تتضمن غالبا الاشكال الانسانية والحيوانات . وتنتج الري وكاشان قطعا ذات زخرفة ملونة تحت تغطية شفافة . ويبدو الكاشاني ذو الالوان المحلاة ببقع ذهبية من خصائص كاشان . على ان صاوة والري تنتجان النقوش البارزة المشكلة او المقولبة . وكانت سلطان آباد تمارس انتاج هذه الانواع المختلفة والكاشاني البراق والكاشاني الملون والفخار ذي النقوش البارزة ، على ان التناغم في ألوان هذه القطع جميعا أصم وقاتم بصورة عامة .

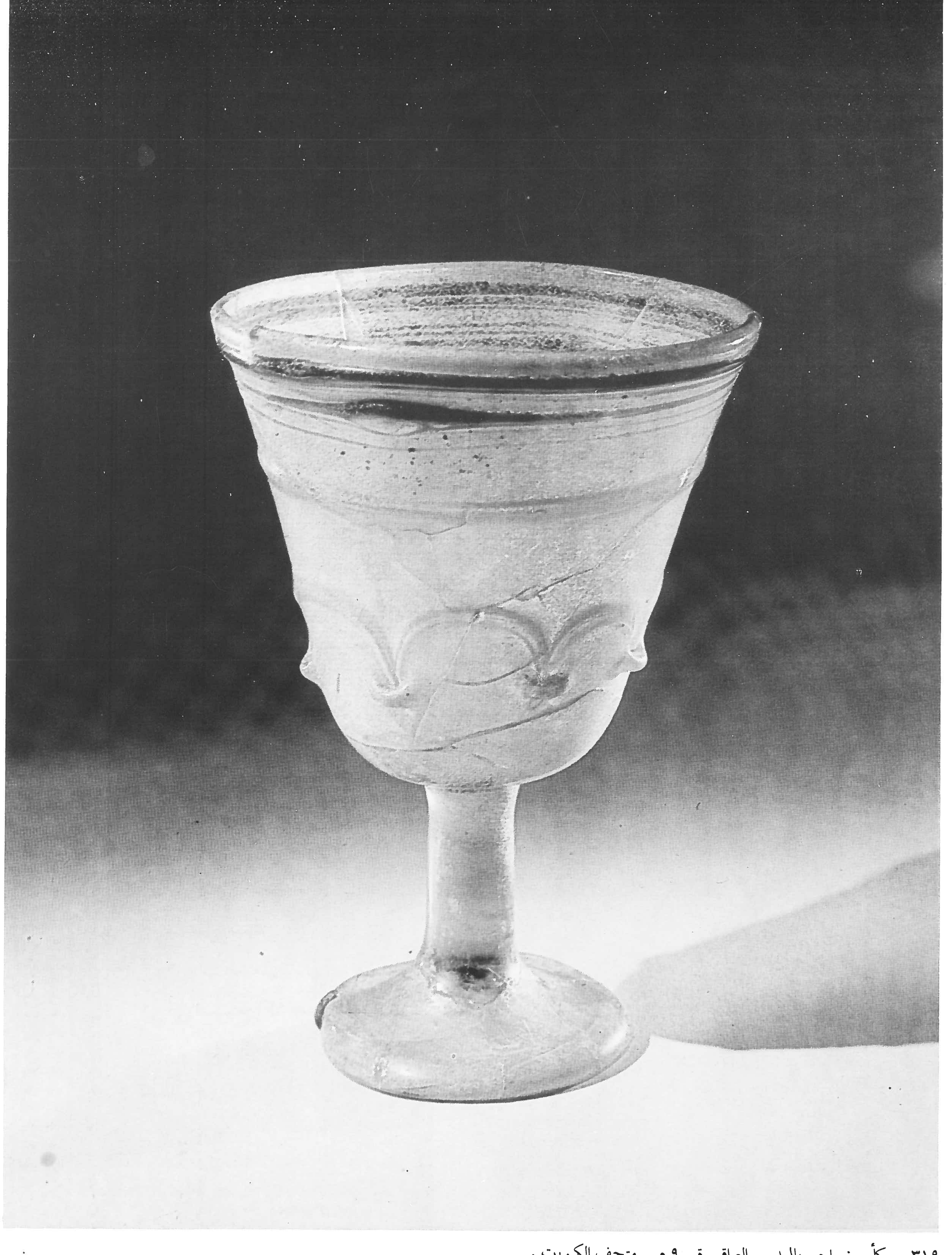
ولعل من المناسب هنا دراسة الصور البشرية في هذا الفن الخزفي . فالاشكال الانسانية ذات الشكل المستدير وذات الوجوه الطفولية والمخططة بصورة طليقة على الخزف كانت قريبة من الاعمال المشهورة الخاصة برسامي المنمنمات المعاصرين . وقد يكون مقبولا ان نتبين فيها تأثيرات مغولية وتأثيرات من الشرق الاقصى .

من الملاحظ ان الخزف الفارسي في القرنين السادس عشر والسابع عشر مطبوع بطابع الاناقة والذوق الرفيع الذي يميز الفن الصفوي . ونلاحظ ايضا تأثير الشرق الاقصى الواضح ، وينكشف هذا التأثير في مادة الصنع التي كان عليها البورسلين ، وفي الالوان حيث ظهر اللون الأخضر الرمادي ، وفي الزخرفة وقد اختلطت العناصر الفارسية بالاستعارات الصينية . ان قائمة امكنة صناعة الخزف تتضمن في المقدمة اسماء مراكز الفن التي أشرنا اليها وهي كاشان ويزد وتبريز وأصفهان وشيراز ، ونستطيع ان نضيف اليها هنا اردبيل وكوباشي في جبال داغستان .

ويأخذ خزف الكسوة اهمية ملحوظة في زخرفة المنشآت العثمانية . وتحوي مساجد وقصور استانبول من هذا الخزف مجموعات رائعة ، وينسب هذا الخزف بصورة خاصة لمشاغل آسيا الصغرى ، مثل مشاغل إزنيك وكوتاهية التي كانت ناشطة كما يبدو .

والزخرفة النباتية الموجودة في هذه الالواح ، وزخرفة مصابيح المساجد وزخرفة الصحون المصنوعة من قبل نفس الخزافين الاناضوليين ، ملونة بألوان يمتاز منها الازرق والاخضر المضيء ويزيد في بهائها اللون الاحمر . وثمة مجموعة اخرى تتألف من صحون ذات زخرفة نباتية ورسم حر رشيق ، ولكن بألوان أقل اشراقا . وتعتبر هذه المجموعة سورية المنشأ صنعت في دمشق في القرن السادس عشر أو السابع عشر . وأخيرا شهد القرن الثامن عشر تدهور صناعة الخزف في الشرق الادنى في مشاغل استانبول وكوتاهية حيث اصبحت المنتوجات أصغر حجما وذات رسوم قبيحة وألوان قليلة البهاء

رغم استمرار صناعة الخزف في فاس ، فقد اختفى البريق المعدني ، فالخزف الذي يزين الصحاف والقصعات والاواني الكبيرة ذات الغطاء او الطبلات الفخارية ، كان يكتفي باللون الازرق أو يستعمل فضلا عنه البني والاخضر والاصفر الليموني بالاضافة الى الأزرق . وتتألف عناصر الزخرفة المغربية الراسخة في البلاد منذ العصر الوسيط او المنقولة بواسطة الاندلسيين اللاجئين ، من عناصر جميلة جدا مشتقة من الخط الكوفي . اما شكل المركب ذي الشراع المنتفخ فانه مستوحى من النهضة الايطالية او الاسبانية . وليس المشرق غريبا عن هذه القائمة التزيينية فعنه اقتبس التزهير الفارسي والسعفيات المقوسة في الكشمير الهندي . غير ان تعداد التأثيرات المتتابعة لايعني ان الكاشاني المغربي عديم الاصالة . ولعل المجموعات الجميلة المحفوظة في متحفي فاس والرباط كافية لتأكيد مكانته المشرفة في تاريخ الخزف الاسلامي .



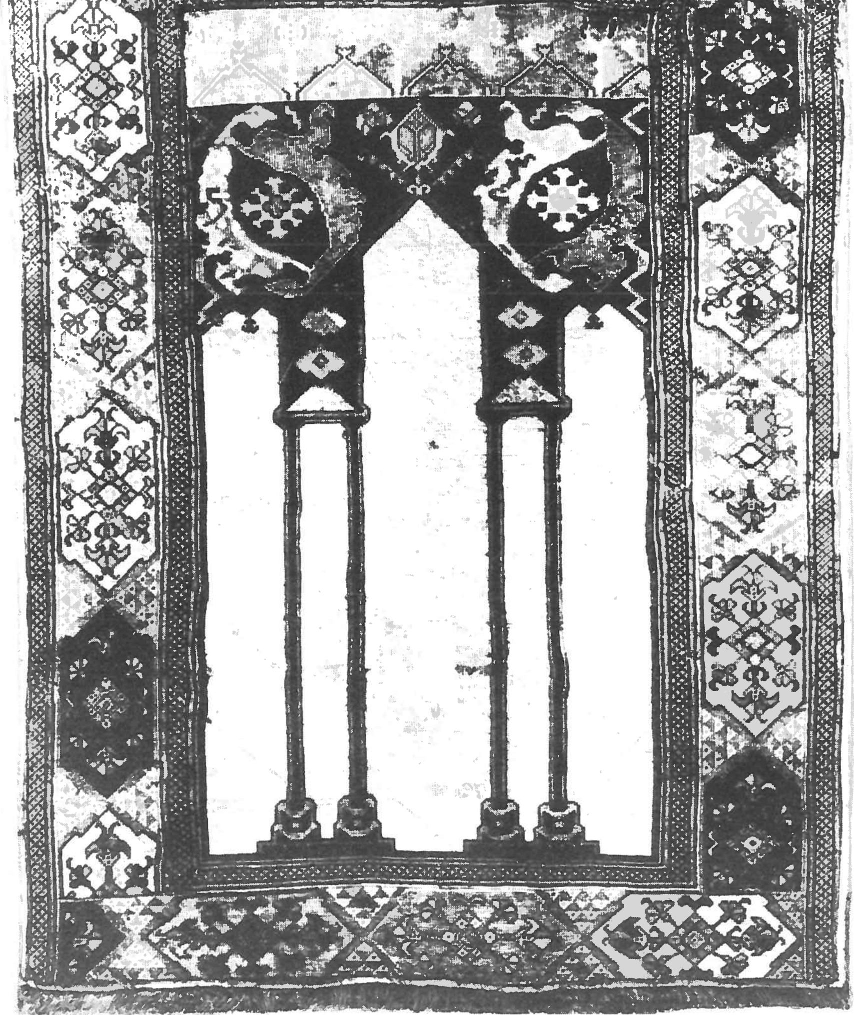
٣١٩ ــ كأس زجاجي باليد ــ العراق ق ٩٠ م ــ متحف الكويت .

النسـيج والسّـجاد

ان تحديد تاريخ النسيج امر سهل ، بل ان بعضه محدد التاريخ بدقة ، ومثال ذلك قطع (الطراز) . فكان يلحق بقصر الخليفة « دار الطراز » حيث تخرج القطع حاملة اسم الخليفة الذي كان يخلعها على الاجانب المرموقين او على الخاصة في الدولة . وكان الطراز موجودا عند الامويين في دمشق ، اذ كان من امتيازات السلطة الملكية كحق صك النقود ، غير اننا لانملك الا قطعة واحدة تحمل اسم احدهم بينما نملك مئات القطع التي تحمل اسماء الخلفاء العباسيين . وهذه الاسماء مصحوبة بتمنيات السعادة بأحرف كوفية ، تشكل اشرطة طويلة مذهبة او ملونة تبرز على الصقيل من النسيج الكتاني او الحريري .

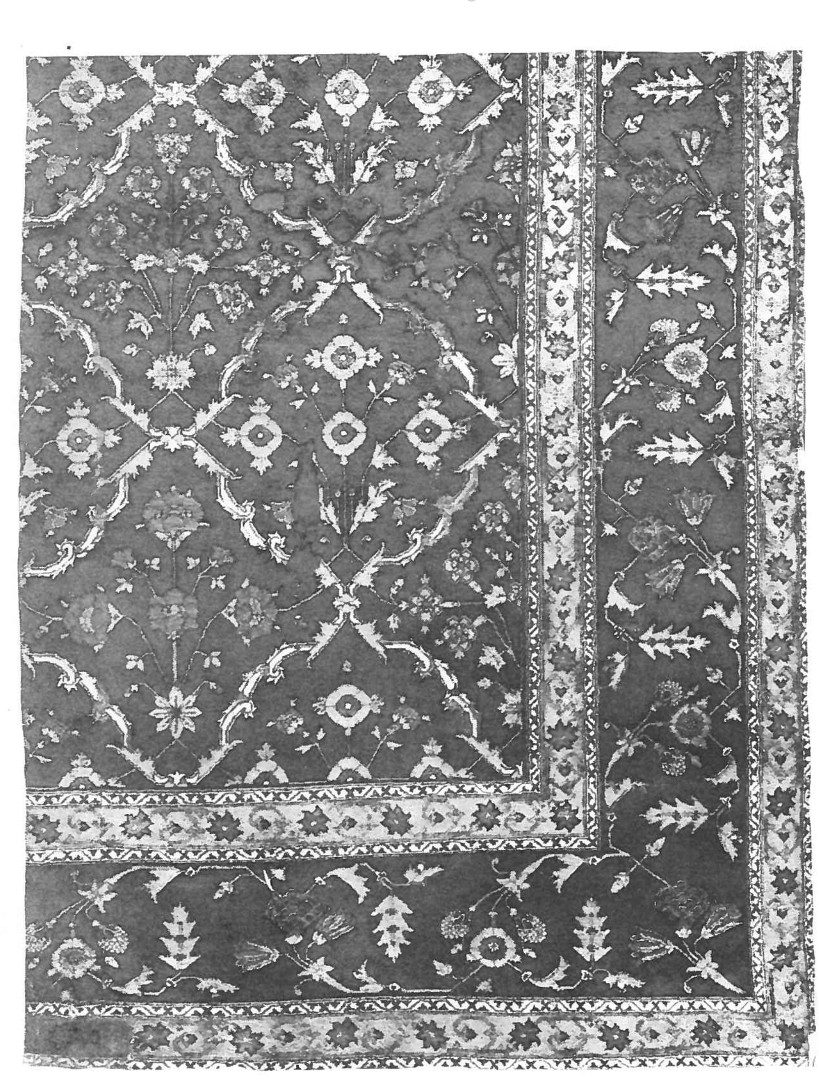
كان سكان هذه البلاد انفسهم قد احتفظوا بتقاليد صناعة النسيج الجميل . وماذكرناه من قبل عن الطراز لدى العباسيين ، ينطبق على هذا المقام . ففي مصر كانت المشاغل الرسمية والخاصة تشتغل لحساب خلفاء بغداد وتحت رقابة ولاتهم ، وكانت تفوق جميع المشاغل نشاطا . او هذا مانستنتجه من القطع التي تحمل اسم الخلفاء مما وصلنا اليوم ، والتي تحمل اشارة الى منشئها المصري ، وأحيانا يذكر مكان صناعتها بدقة في مدائن الدلتا مثل تينيس والاسكندرية ، او دمياط .

ان الشغف بالترف ورهافة الذوق اللذين يغلبان على الحضارة الفاطمية ، قد تجلت في فن النسيج اكثر من غيره . وتابعت مشاغل (الطراز) في الدلتا العمل لحساب حكام مصر . وفي الواقع فان القطع النسيجية التي تحمل اسماء الحكام العباسيين ، وهذه القطع تضم زخارف متعددة الالوان يدخل فيها غالبا اللون الذهبي ، وتمتاز عن تلك التي سبقتها

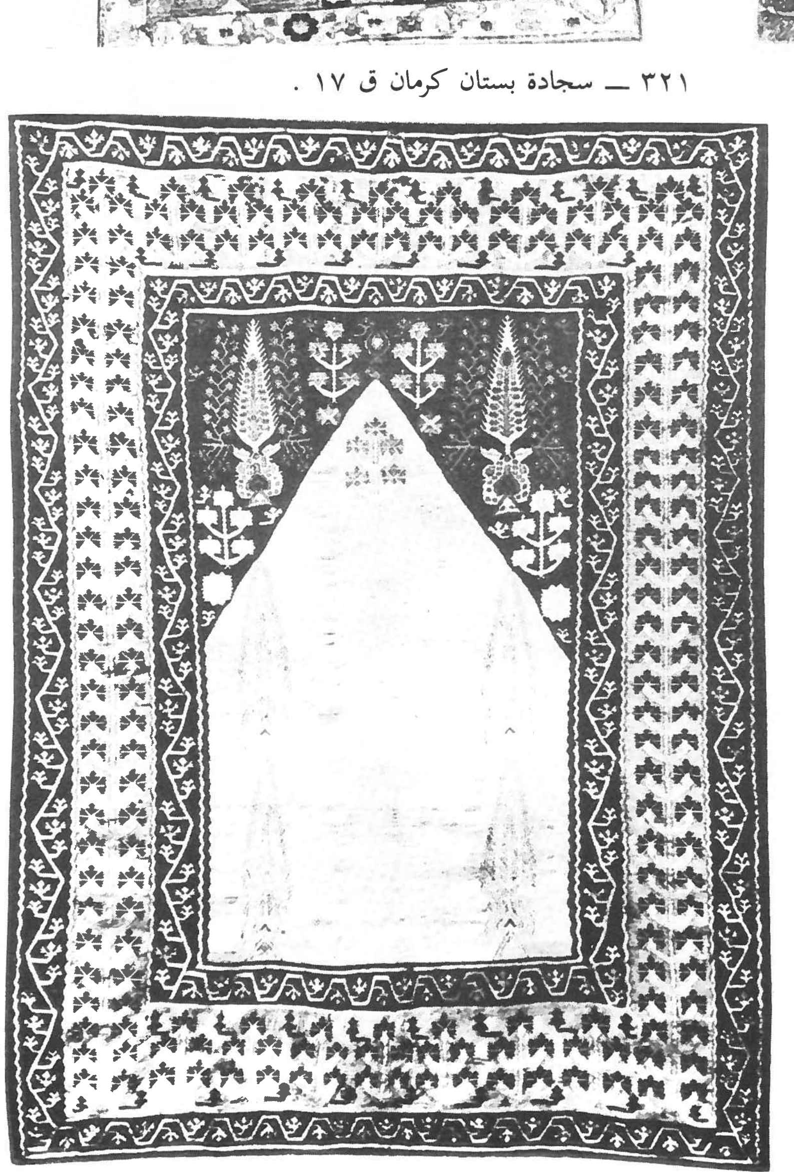


٣٢٠ ـــ سجادة صلاة ـــ الأناضول ق ١٧ .

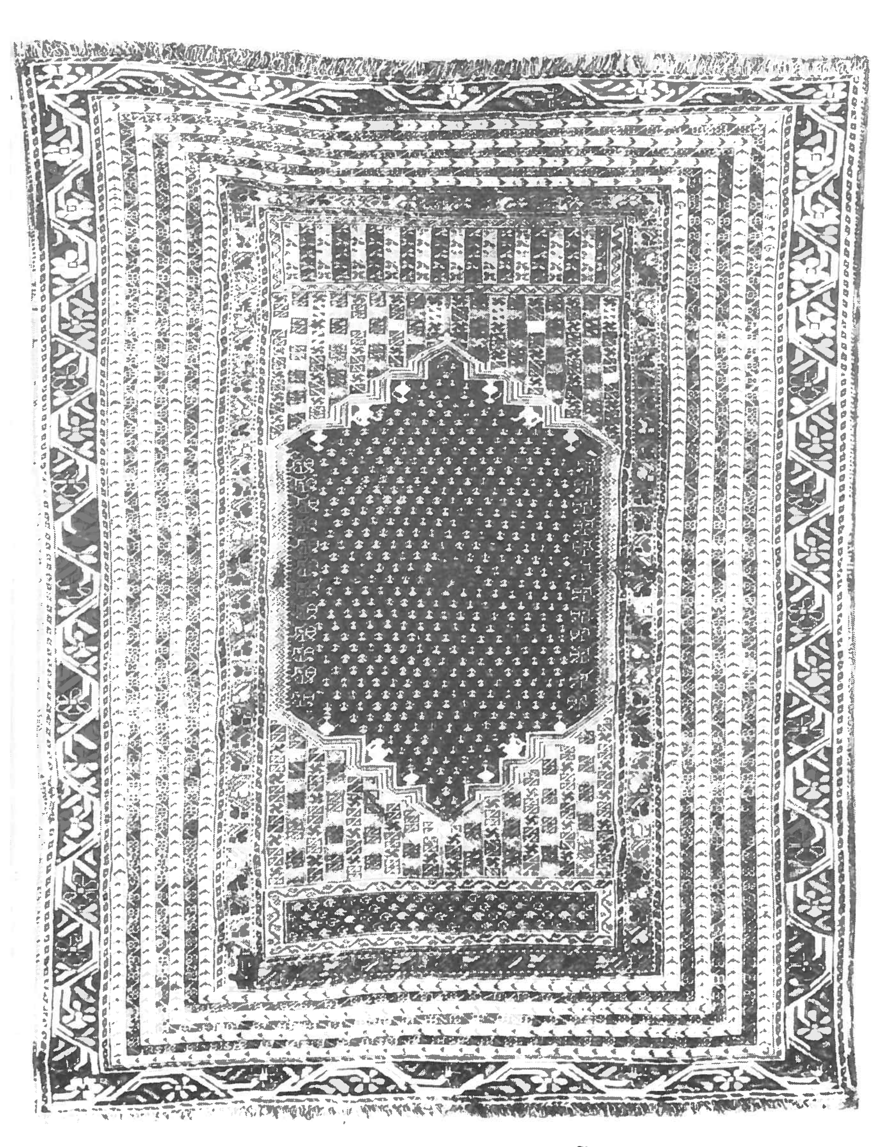
٣٢١ ـــ سجادة بستان كرمان ق ١٧ .



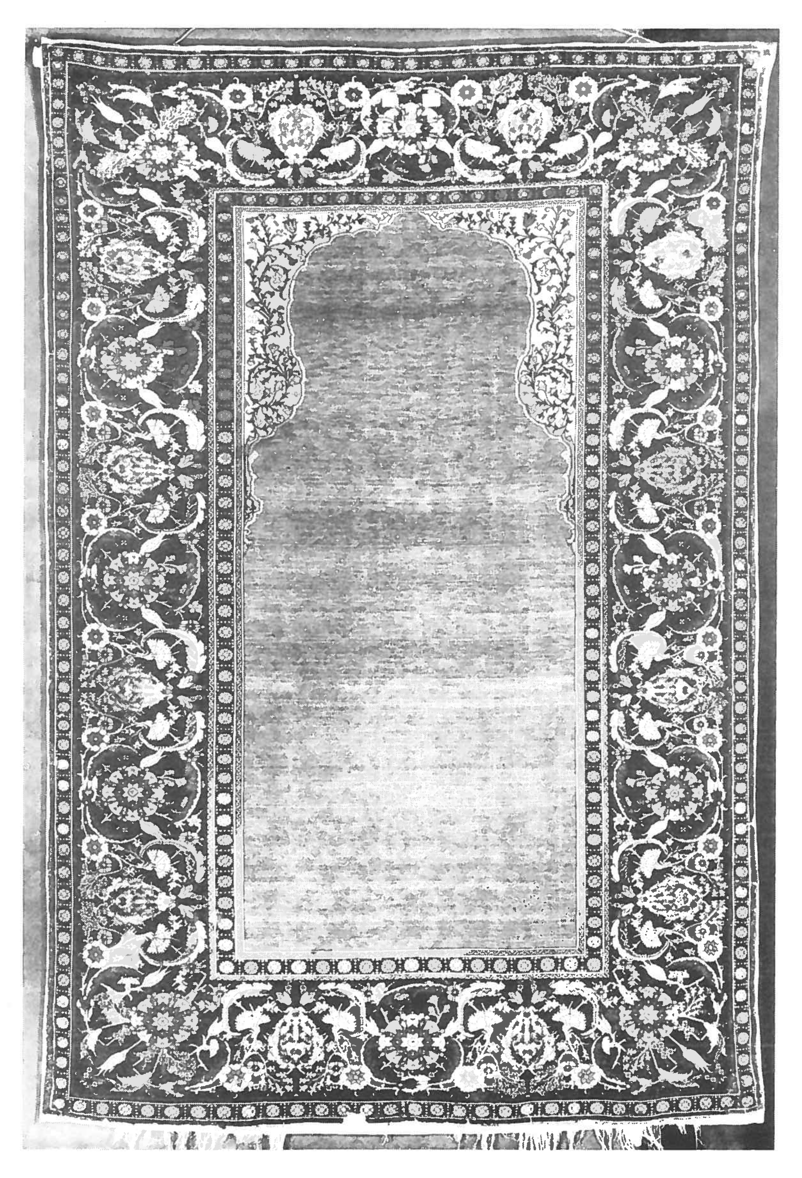
٣٢٢ ـــ قطعة سجاد من الحرير ـــ شمالي الهند ق ١٧ م .



٣٢٣ ـــ سجادة صلاة ـــ آسيا الوسطى ق ١٨ م .

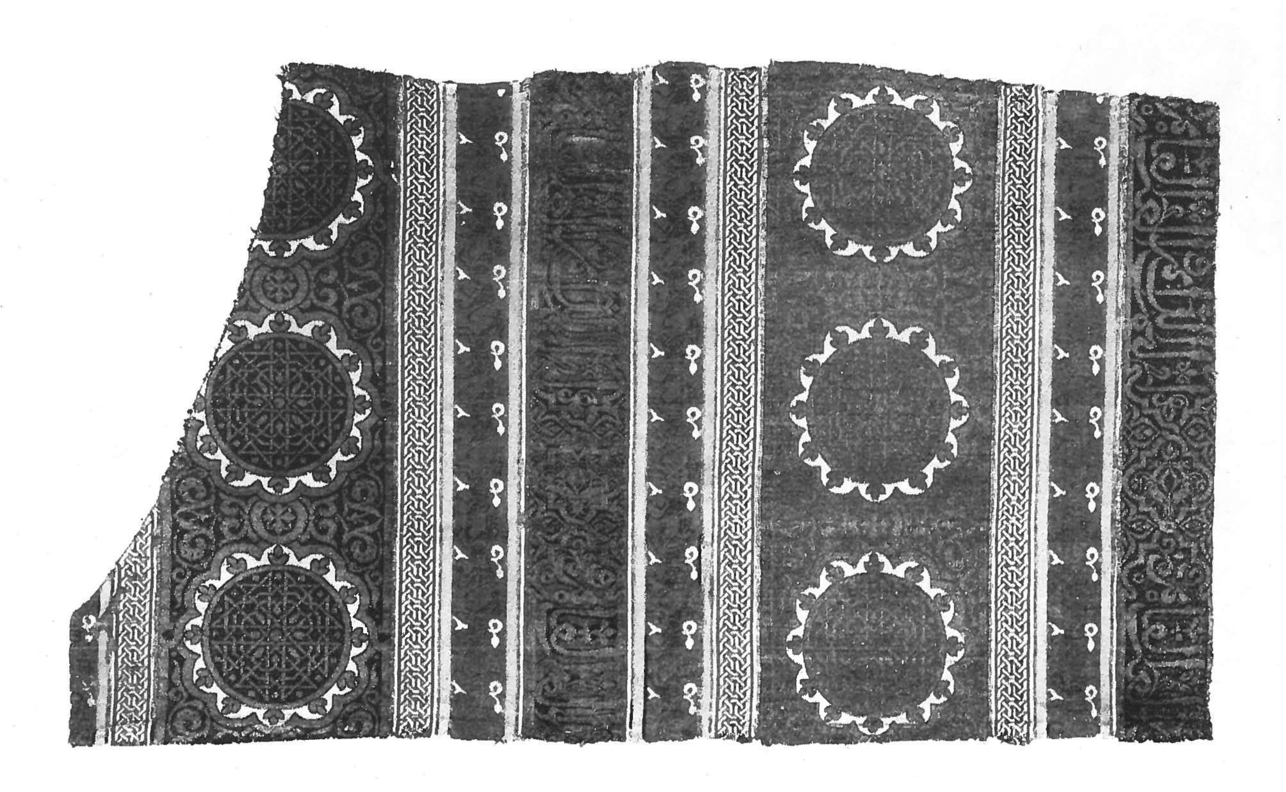


٣٢٤ ــ سجادة صلاة ــ آسيا الصغرى ــ ق ١٨ .





٣٢٥ ــ سجادة صلاة ــ آسيا الصغرى ــ ق ١٨ .



٣٢٦ ــ نسيج حريري ــ غرناطة ــ (القرن ١٤ م) مجموعة الصباح .

بدقة الرسم وبانسجام دقيق في الالوان . وتلعب الحيوانات ولاشك دورا هاما في الموضوع . وبعض القطع المستعملة كأكفان بقيت سليمة في قبور الفسطاط .

ومع ان زخرفة قماش الساتان والمخمل والبروكار المحلى بخيوط معدنية ، مما كانت تصنعه تبريز ويزد اوكاشان ، مستعارة من عناصر الفن الصيني ، الا انها تستوحي ايضا من المفهوم الايراني ، وفي هذه الصور يحتل الأشخاص المرتدون اللباس الفارسي مكانا واسعا في مواضيع التقاء العشاق ومشاهد الصيد ، كما ان صور طيور البلاد ومواشيها تتحرك فيها ، اما الزخرفة النباتية فهي زاخرة بالسرو والاشجار المزهرة والورد والتوليب والقرنفل والسوسن ، وهي هنا في بيئتها الطبيعية .

السجاد

من المؤكد ان صناعة السجاد قديمة العهد في آسيا . وتحدثنا النصوص عن السجاد الذي كان يزين قصور الساسانيين والعباسيين والسلاجقة والمغول . بل إننا نملك بعض الشواهد منها . على ان القطع المحدد تاريخها بصورة صحيحة ، لاترجع الى ماقبل القرن السادس عشر ، اذ ان عام ١٥٢٢ هو أقدم تاريخ ترجع اليه هذه الآثار . ويبدو ان المراكز الرئيسية لصناعة السجاد كانت في الشمال الغربي من فارس وبصورة خاصة في تبريز وكاشان . وفي الشمال الشرقي وخاصة في هراة واصفهان .

وبصورة عامة يزين قطع السجاد الكبيرة إطار عريض يحيط بحرة . وتشغل مركزها جامة بشكل مغزلي او نجمي وهي ذات أرضية حمراء غالبا قاتمة او بنية كامدة ، او حافلة بعناصر كنا رأيناها في النسيج ، تمثل صراع الحيوانات ومشاهد الصيد التي تصاحبها الغيوم والطيور والكؤوس والفرسان ، وكلها متوضعة على عروق دقيقة دون تنظيم ، ولكن بايقاع محكم . ولنلاحظ بصورة خاصة نمط (سجاد البساتين) حيث تتمثل قنوات مستقيمة فيها أسماك وبط تحد اجزاء مزروعة بالورود ، ولعل النموذج الاكثر شيوعا لهذه السجاجيد هو الذي نراه في البلاد التركية ، السجادة الصغيرة المخصصة للصلاة ، وفيها المركز المزهر محاط باطار يذكرنا بالمحراب .

لقد كان الايرانيون يصبغون خيوط السجاد بالألوان النباتية والحيوانية قبل نسجها . والسجاد الايراني له خميلة مستقلة عن رقعته .

ويرجع جمال السجاد الايراني وشهرته الى ابداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها ، والى متانة الصناعة والعناية بالصوف ، حتى لقد كانت الغنم تربى خصيصا ويعني بنظافة صوفها لينسج منه السجاد ، كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضة كانت تدخل في صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة ، ان صناعة السجاد الايراني تطورت ببطء في العصر الاسلامي ، ولم تبلغ أوج عزها إلا في القرن العاشر الهجري (١٦ م) ثم بدأت بالاضمحلال منذ بداية القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) .

وأقدم المعروف من السجاجيد الايرانية القديمة سجادة طولها ١١ر٥١ متر وعرضها ٥ر٣٤ وهي تحفة فنية نادرة المثال ، محفوظة الآن في متحف فكتوريا وألبرت بلندن . وكانت قبل ذلك في مدينة أردبيل بضريح الشيخ صفي الدين جد ملوك الأسرة الصفوية . وكانت أهم المراكز لصناعة السجاد في ايران ، أصفهان وكاشان وتبريز وكرمان وهراة وقراباغ وشيراز وهمدان ويزد .

ومن الممكن تقسيم السجاجيد الى أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع الى مصانع بعض المدن الايرانية المعروفة .

هناك مجموعة من الأبسطة ذات الرسوم المزهرة والمساحات المختلفة ظلت تنسب لفترة طويلة الى دمشق . وبمتحف المتروبوليتان مجموعة جيدة منها . ويزين أبسطة هذا النوع تفريعات نباتية رشيقة ومراوح نخيلية وأوراق رمحية مقوسة ، وبراعم زهرية من بينها السوسن والقرنفل والسنبل البري .

وتوجد أنواع من الأبسطة التركية المختلفة تنسب الى مدينة عشاق بالاناضول . وتتكون زخارف أحد هذه الانواع من اشكال نجمية كبيرة وتفريعات من الزهور والزخارف النباتية .

السجاد المملوكي

في العصر المملوكي ازدهرت صناعة السجاد في مصر وسورية ، ولقد اشتهر في سورية نوع من السجاد أطلق عليه اسم سجاد دمشق ، انتشر هذا النوع من السجاد في اوروبا خلال القرن السادس عشر وخاصة في البندقية « مرفأ الشرق » ، اذ تردد اسم سجاد دمشق في سجلات الاسرات العريقة وكانوا يستعملونه كأغطية وستر .

وفي متحف الفن والصناعة في فيينا مجموعة من السجاجيد الدمشقية تعتبر من أجمل مابقي من هذا النوع. وسجاد دمشق يمتاز برسومه الهندسية المترابطة كبلاطات منسقة عدا عن العروق والاشجار والعناقيد ذات الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء . والسجاجيد المعروفة حتى الان ذات أرضية حمراء خمرية واطارها ذو لون أزرق أو أخضر مصفر ، ولكل لون درجات وأطياف مما يجعل الرسوم ذات أبعاد وأعماق .

وسجاد دمشق مصنوع من خيوط الصوف والسداة من الصوف أيضا . وفي فيينا سجادة واحدة مصنوعة من خيوط الحرير . وبعض نماذج هذا النوع من السجاد موجود في متحف المتروبوليتان . وثمة سجادة كبيرة بقياس ٦×٩ م موجودة في متحف فيكتوريا والبرت في لندن ، وكانت ولاشك مخصصة لمكان رحب قد يكون مسجدا او قصرا ، وهي بلون أحمر خمري وفيها أشكال هندسية زرقاء مع بعض الاشكال المعينية المخططة شطرنجيا ، وفي مركز السجادة جامة كبيرة وتبدو في السجادة اشارات مميزة، وهي نموذج من الوسم العربي ، الذي قد يرجع الى العهد الاموي . وتعتبر هذه السجادة من أجمل ماتحويه المتاحف من سجاد دمشق . وفي بيروت سجادة ملك هنري فرعون من صنع دمشق . كما يحوي متحف الكويت الاسلامي سجادة صنع القاهرة او دمشق وهي لدى الشيخ ناصر الصباح .

ولقد اشتهرت سورية بالبسط ذات الوبر ، ولقد ذكر المقريزي ان القصر الفاطمي كان يضم بسطا من صناعة القلمون « محافظة دمشق » كما ان متحف المتروبوليتان يحتفظ ببساط من الحصير صنع طبريا « فلسطين » يرجع الى القرن العاشر الميلادي .

اما السجاد المصري فانه لايختلف كثيرا عن سجاد دمشق ، بل كثيرا مايقع المختصون والمتحفيون في خطأ تحديد هوية السجاد العربي ، اذ أن أسلوب دمشق والقاهرة والمغرب والاندلس اسلوب مستمد من مفاهيم الفن العربي الذي يجنح نحو الاشكال الهندسية او الرمزية او النباتية المحورة او الكتابات ، مبتعدا ماأمكن عن الرموز والاشكال الحيوانية ، على عكس السجاد الفارسي الذي اهتم بالاشكال البشرية والحيوانية .

والواقع ان السجاد المصري والدمشقي استمد أيضا الزخارف الهندسية من الزخارف المنقوشة على القطع المعدنية والجلدية والخزفية المملوكية التي تحمل نفس الطابع ، ولعل السجاد التركي كان وريث التقاليد المملوكية هذه .

ويتشابه سجاد القاهرة مع سجاد دمشق في لونه الأحمر الخمري الذي يهيمن على الخلفية ، على أن خيوط هذا السجاد هي من الحرير ، وبعض السجاجيد مصنوع كله من خيوط الحرير .

اما في تونس ، وخاصة في القيروان حيث بدت صناعة السجاد مزدهرة منذ بداية القرون الوسطى وخلال القرون الاخيرة ، فقد كان شكل السجاد يقوم على تقليد سجاد بورديز وقولا ، وفي المغرب يعود السجاد الى مصدر مختلف ، فأن كان السجاد المصنوع في الاطلس الاعلى والاسط في منطقة مراكش لايتضمن الا الزخرفة الهندسية والالوان القاتمة التي ترجع الى أصول النسيج البربرية القديمة ، فأن ماتصنعه المدن وبصورة خاصة مدينة الرباط والمؤلف من تلوين منسجم يقترب من الطرز الواردة مباشرة من مصر وسورية ويتجمع التقليد المغربي والتأثير الاوروبي والمشرقي في البروكار الرائع المخصص للاحزمة والمنسوج في فاس . ويوجد هذا التجمع ايضا في مطرزات الحرير التي تضع فيها النسوة في القصور ذوقهن الزخرفي ومهارتهن اليدوية . ويفسر تنوع اصول العمال وتطور فنهم في نطاق مغلق التنوع المحلي والمحافظة المدهشة على الاساليب .

وتعتبر أشكال العصبات الجميلة ذات الزخرفة المتنوعة ، إسبانية مغربية وردت من شيشاوين (في المغرب الاسبانية) وتشبه الستائر المطرزة من قبل النسوة في أزْمور . ويتشابه السجاد العربي في الاندلس ومصر ودمشق ، ومن روائع السجاد الاندلسي سجادة موجودة

في القسم الاسلامي في متاحف الدولة في برلين . وهي ذات ارضية حمراء خمرية واطارها أبيض فيه زخرفة كوفية . وتتألف السجادة من شكل هندسي قنديلي متكرر وفوقه شكل مقام او بناء . وبعض السجاد الاندلسي من القرن الخامس عشر يحوي رسوم الاسرات الملكية ، مما يساعد في تحديد تاريخ هذه السجاجيد عدا ماتحويه الكتابات الكوفية من تواريخ ، ويمتاز السجاد الاندلسي بطوله ، ذلك لانه كان يستعمل للممرات في المعابد او لعل الانوال كانت ضيقة . وتحفل الاديرة الاسبانية والكنائس اليوم بالعديد من السجاجيد الاندلسية التي ترجع الى القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

لقد استقدم السلطان سليمان الثاني في منتصف القرن السادس عشر من تبريز الى تركيا الكثير من حائكي الحرير . وان اشهر هذه المنسوجات وأكثرها جدارة بالبقاء هو من انتاج بورصة ومنها على الأخص عصائب عريضة من المخمل نرى فيها التزهيرات الفارسية مثل زهر السنبل (التوليب) والقرنفل والياسمين وزهر النسّرين . ولقد قلدت هذه القطع المنتشرة بوفرة في عالم البحر الأبيض المتوسط ، من قبل المشاغل الأيطالية في البندقية وجنوة .

وبقيت صناعة السجاد ناشطة في الأناضول ، وقد حل الصوف فيها مكان الحرير وكانت مدينة اوجاك وقولا وبورديز تصنع السجاد المعقود ، بقياس أصغر بصورة عامة من النماذج القديمة الفارسية ، وحيث تحيط العناصر النباتية والخطية حدود قاسية مما يسهل تنفيذها ، ولكنها بقيت ذات تلوين منسجم الى ان استعلمت الصباغات المعدنية .

ولقد صدرت هذه البسط الخاصة بآسيا الصغرى وخاصة سجاجيد الصلاة الى جميع انحاء العالم التركي فغرقت بنماذجها المشاغل الموجودة في افريقيا الشمالية .

٣٢٧ ـ نقش نافر جصي من العصر العباسي ٨٣٥ م ـ الرقة ـ القصر ب ـ ٨٣٥ م ـ متحف دمشق

٣٢٨ ـ لوح من المرمر عليه زخرفة من العصر الأموي ٧١٥ م ـ متحف دمشق .

الصناعات الخشبية

لقد اعتمد الخشب لممارسة النقش الرائع عليه منذ العهود الاسلامية الاولى ، ومازالت الحشوات في المسجد الأقصى من أقدم الشواهد الخشبية . وفي متحف بناكي في أثينا باب خشبي يعود الى نهاية العصر الأموي ونستطيع اعتبار هذا الباب من أوائل شواهد الرقش العربي النباتي ، مع نجمة ثمانية كبيرة .

ومن العهد الفاطمي في مصر، شواهد خشبية كثيرة موزعة في متاحف العالم ، منها باب ذو مصراعين محفوظ في متحف القاهرة الاسلامي وهو من الأزهر (١٠١٠ م) . وثمة سياج خشبي فاطمي صنع لكنيسة أبي سيفين في القاهرة . وفي ضريح السلطان قلاوون روائع الحفر على الخشب تغطي الافريز العلوي للجدران وهي ترجع باسلوبها الى العصر الفاطمي أما محراب السيدة رقية في القاهرة فإنه شديد الشبه بمحراب جامع الحلوية الرائع في حلب. وفي دمشق كتابة رائعة خشبية من العهد الفاطمي محفوظة في المتحف الوطني.

وفي متحف القاهرة الإسلامي كثير من النماذج الخشبية الرائعة التي تعود الى عصور مختلفة .

يحفظ متحف القاهرة من العصر الطولوني الواحا من الرسم المبسط ذات اقسام عريضة اكتشفت في أرض الفسطاط ، او في مقبرة (عين السيرة) . وهذه الألواح تماثل الألواح التي اكتشفت في سامراء ان لم تفقها . وعلى كل حال فان صناعة الخشب ترتبط في مصر بتقاليد قديمة جدا كانت قد حفظت عند الأقباط .

وتبدو هذه الزخرفة بجلاء اكثر على الخشب المتمثل في منبر الجامع الكبير في القيروان

الذي شيد عام ٨٦٣ بأمر من الامير الاغلبي ابو ابراهيم . وهو من خشب التيك المستورد من الشرق . وهذا المنبر الرائع يعتبر اقدم منبر مؤرخ وصل الينا

وكان هذا المحراب مطابقا للشكل القديم الذي يأخذ شكل العرش أكثر من شكل المنبر ، وهو يتضمن مقاما مرتفعا يتصل بالارض باحدى عشرة درجة . وهذا السلم يقوم بين مسندين هابطين وحاجزين يشكلان لوحين تجمع بينهما مفاصل قائمة ومعترضة . ويتألف هذا المحراب من اجزاء عديدة ، الالواح والاعتاب والمجلس والمسند ، وكلها مزينة إما بالمشبكات الهندسية او بأشكال نباتية . ويختلف هذان النوعان من العناصر عن بضعهما كليا بخصائصهما ، وذلك بسبب اختلاف منشأ مبدعيها ، او باختلاف مصادر استيحائهم . اما المشبكات الهندسية والمؤلفة من اشرطة حادة او لينة مشتقة من مشبك او من ضفيرة ، فهي تزين اكثر الالواح . ويمكننا اعتبارها مرتبطة بتقاليد محلية ، اما الزخرفة النباتية فانها لاتستخدم غير الكرمة ، ولكن هذه البساطة النسبية في النبات **الزخرفي مغلفة بتنوع وغنى التحوير** الذي يزيد في تنوع المظهر. ان تنوع زخرفة هذا المنبر يسمح بتصور تعاون ما او اشتراك في العمل بين الافارقة والمشرقيين

وفي المسجد الكبير في القيروان اقدم مقصورة ، هي حاجز مخصص لصلاة الحاكم . مؤلف من هيكل وتاج من الخشب المنحوت ومن مشبك من الخشب المبروم (وهذا احد الامثلة الاولى التي وصلتنا عن المشربية) . وهذا العمل الذي يتعادل فيه غنى الزخرفة الخطية والنباتية مع الكمال التقني ، يحمل كتابة ننسبها الى عهد الامير المعز من بني الزير (١٠١٦ ـــ ١٠٦٢ م) .

وكان المعز حاكم مملكة مزدهرة وهو حاكم مصلح وفنان اضفى على مسجد القيروان العظيم شكلا جديدا، مما لم يهتم له الفاطميون الاوائل . وعدا عن المقصورة وتخشيبات الممر الذي يؤدي اليها، فلقد اعاد كليا تصوير السقف والحرم ، كما زاد من انارة المسجد بصورة وافرة فأضاف الفوانيس والثريات واكثرها مازال في مكانه .

وكما هو الأمر في العمارة ، فان صقلية في العهد النورماني كانت قدمت لنا امتدادا

للفنون التطبيقية المغربية.فالخشب المنحوت والملون الذي يأخذ شكل المقرنصات اوالمجمع بشكل مشبكات . كان مسيطرا على الزخرفة الداخلية .

تتجلى الوحدة الوثيقة بين مصر وسورية في العصر المملوكي في حال مجال الفنون التطبيقية بصورة خاصة ، فالخشب الذي يحتاجه النجارون كان يأتيهم من لبنان او من الهند ، وكان السوريون والمصريون يستعملونه بصورة متشابهة . فبعد ان ينجز على شكل قضبان يجمع ويصالب ليشكل مشبكات هندسية ، فيملأ لوحاتها المضلعة الفراغات . وكنا رأينا أن هذه الصناعة ظهرت في العهد الفاطمي . ثم قدم الخشب عناصر الشباك التي كان قد عرفها ايضا العصر الفاطمي (في مقصورة القيروان ، وفي منبر الخليل) ولقد أخذ هذا النوع من الصناعة في مصر شكلا فريدا في شرفات البيوت المشبكة (المشرفية) واستعمل الخشب مقطعا ومخروطا ومبروما او منقوشا في أضرحة بشكل صندوق يغطي القبور ، كما في قبر الشافعي او السلاطين المماليك ، او في المنابر ذات الادراج والتي يسبقها باب ذو مصراعين تعلوه مظلة . ومن اجمل هذه المنابر ، منبر قايتباي المحفوظ في متحف فيكتوريا والبرت في لندن . وبالاضافة الى هذه الاستعمالات نذكر ايضا الكرسي المخصص لوعاظ المساجد ، وهو بشكل المقعد المنخفض وأحيانا يرفق بمسند للقرآن .

لقد كان لنقاشي الخشب الذين صنعوا المنابر الموحدية الرائعة في مراكش خلفاء جديرون بهم ولاشك ، وتؤكد ذلك السواكف والمساند والحواشي المصنوعة من خشب الارز في مدارس فاس . ويبين لنا منبر مدرسة بوعنانية براعتهم في تشكيل الالواح ومهارتهم المدهشة في تنفيذ الزخرفة النباتية بمقاييس صغيرة جدا .

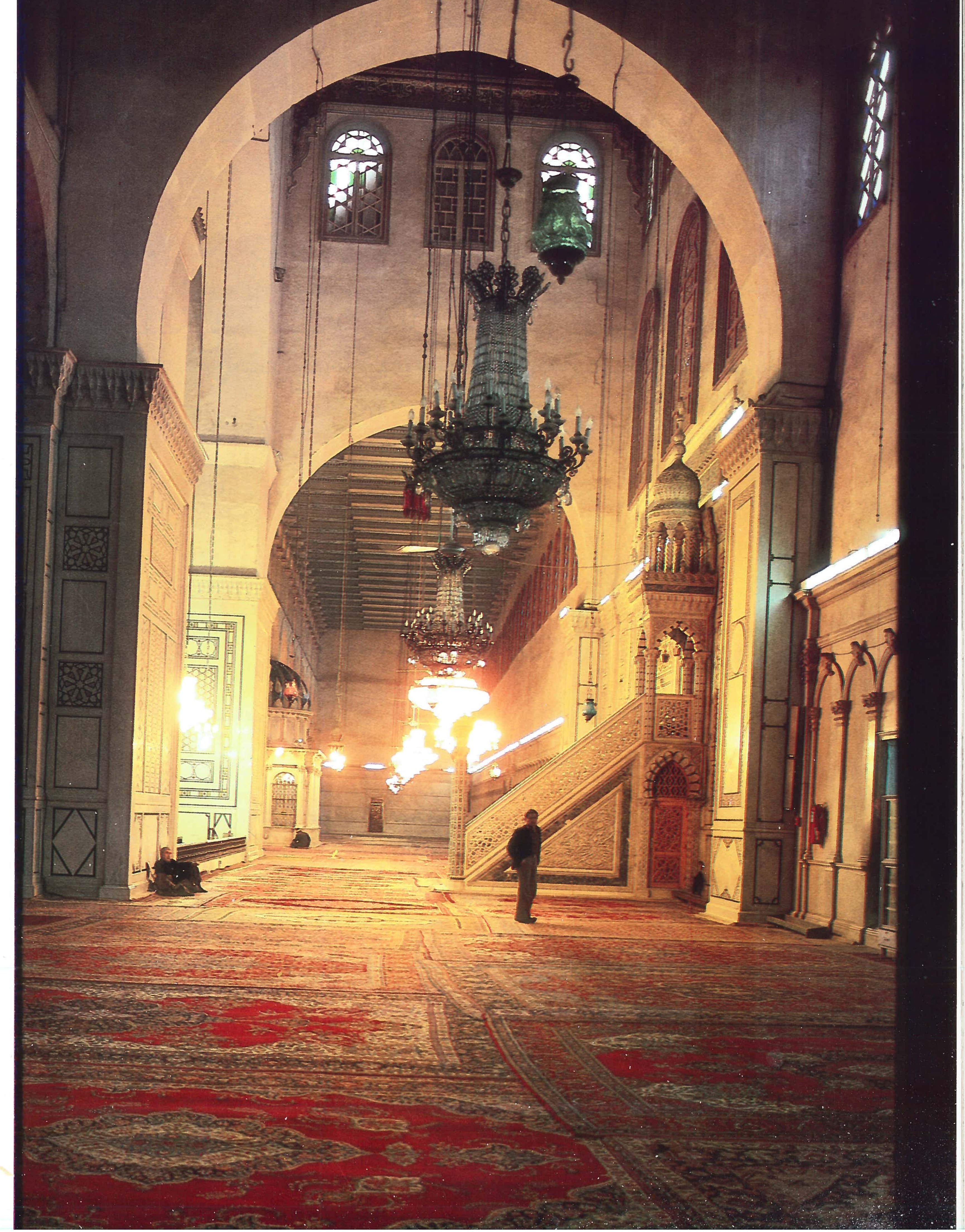
وفي الاندلس فان النحت على العاج وهو ذو صلة وثيقة بالنحت على الرخام يمثل أحد أمجاد فن عهد الخلفاء وملوك الطوائف . فقرطبة حيث كانت توجد مشاغل رسمية ، وبعد ذلك كوينكا كانتا تنتجان صناديق صغيرة وأجملها محفوظ في كاتدرائية مامبيلون ، علبا اسطوانية مخصصة للعطور او الحلي . ويحيط قاعدة الغطاء كتابة كوفية تحمل غالبا تاريخ اسم المالك الأمير . وتمثل الزخرفة المقسمة بصورة عامة رصائع فيها أشكال ذات تأثير مشرقي ،

كمشاهد الشراب والموسيقى والصيد وافيال اسيوية وتزين الخلفية أوارق نباتية ، تشبة تلك الموجودة على الواح المرمر وتؤكد استخدام اليد العاملة المحلية .

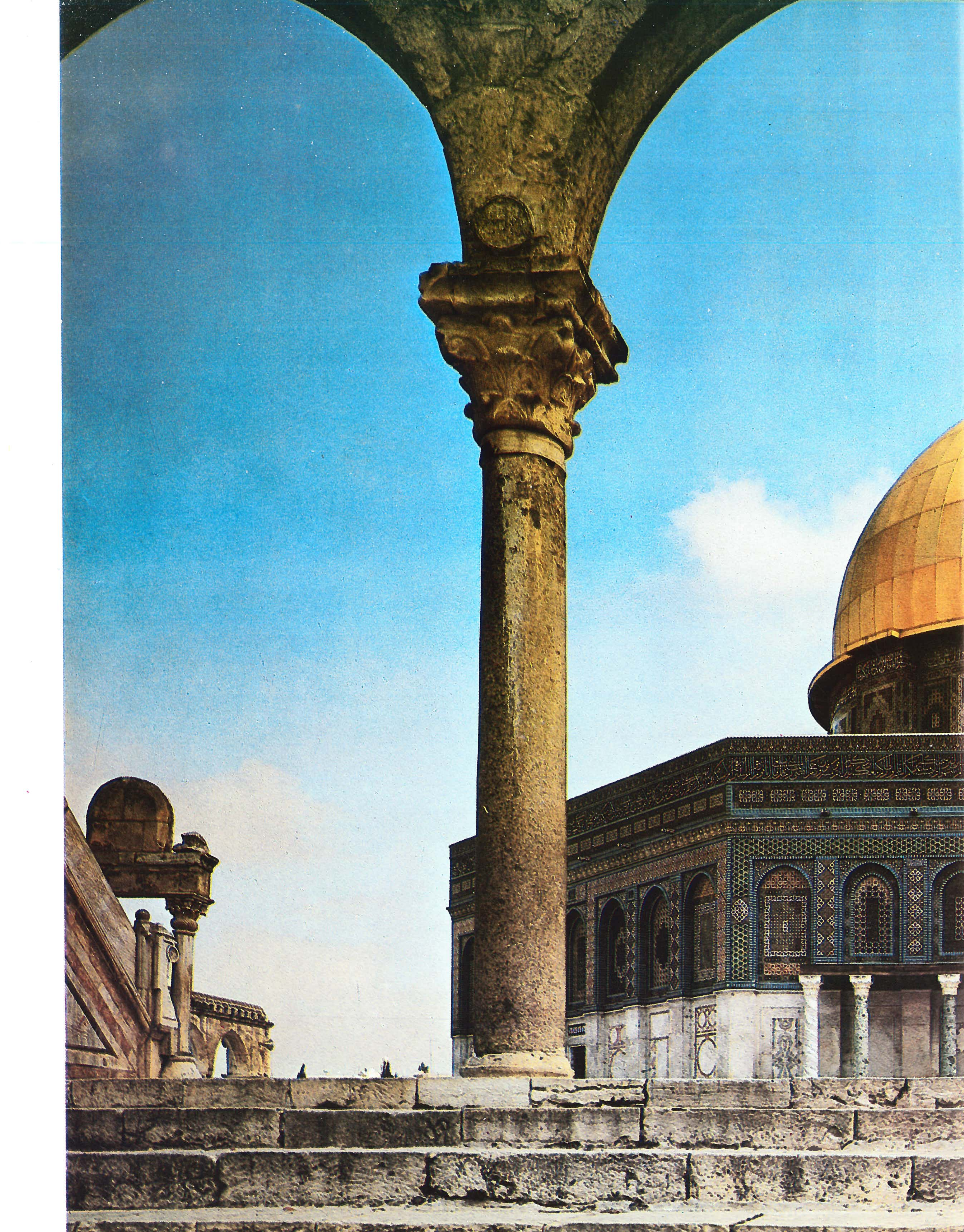
ولم يستمر هذا النحت العاجي على مايبدو في ازدهار إبان حكم السلاسلات المغربية ، غير ان النحت الخشبي ذا المقاييس الصغيرة جدا ، والذي يمكن لنفس المعامل انتاجه ، قد خلف أعمالا خارقة في القرن الثاني عشر وبعده ، وتعبر منابر جامع القرويين في فاس وجامع الكتبية والقصبة في مراكش اندلسية بصورة عامة ، هي تتضمن مشبكات هدسية مؤلفة من القضبان والبلاط ، تحيط الواحا ذات زخرفة نباتية وتضاهي هذه الاعمال برشاقتها واتقانها أجمل ماانتجه الفن المشرقي من الأعمال .

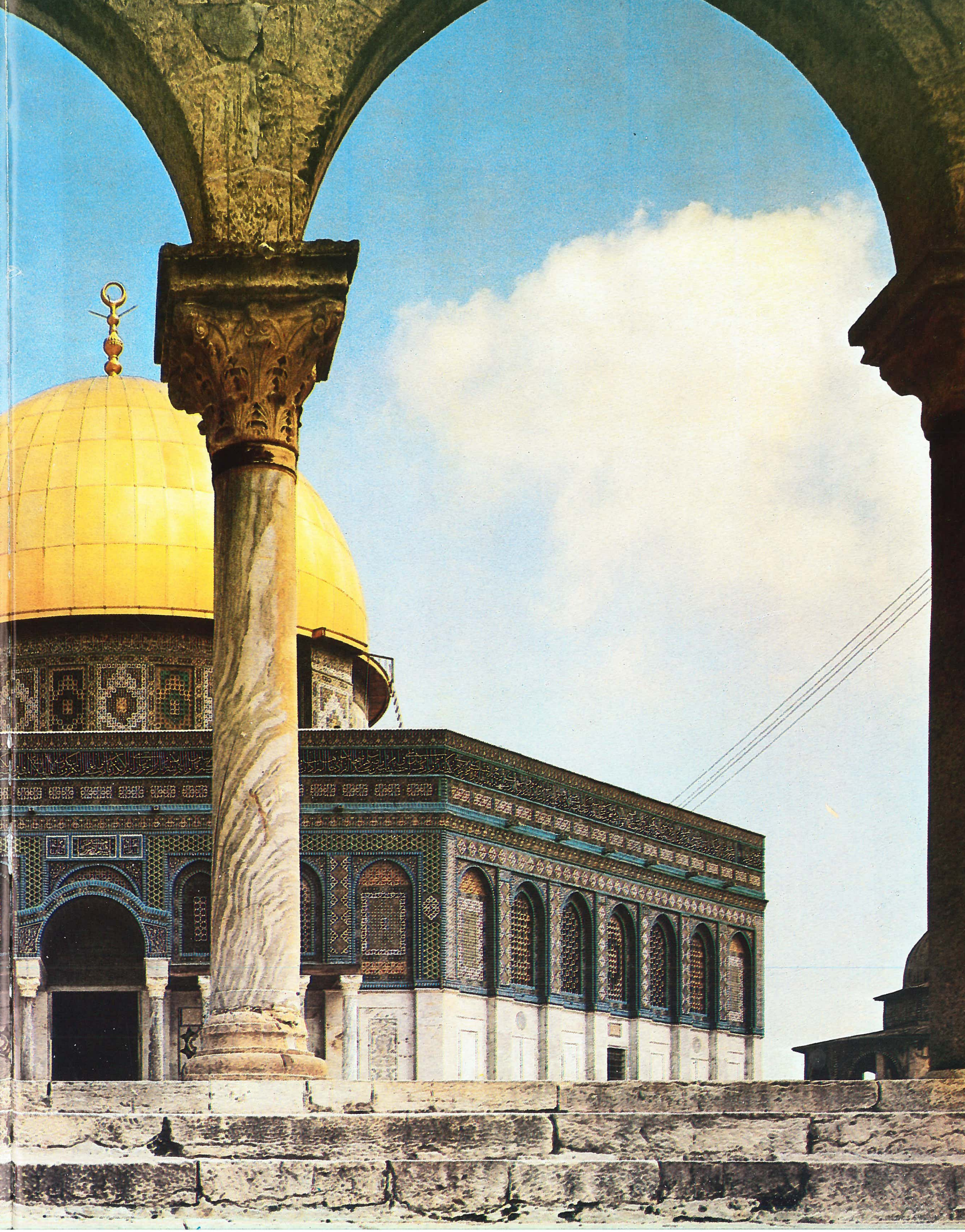
المساجد الأولى

رقم الصورة	موضوع الصورة
١	دمشق ــ الجامع الاموي الكبير ٧١٠ ــ ٧١٥م .
٢	دمشق ــ الجامع الأموي الكبير ــ قبة الخزنة أو بيت المال ٧١٠ ــ ٧١٥ .
٣	القدس ــ قبة الصخرة ــ ٦٩١ ــ ٦٩٢ .
٤	القيروان ــ الجامع الكبير ــ الصحن والمئذنة ٨٣٦ .
٥	القيروان ــ الجامع الكبير ــ مدخل الصحن ٨٣٦ .
٦	القيروان ــ الجامع الكبير ــ القبة أمام المحراب ٨٣٦ .











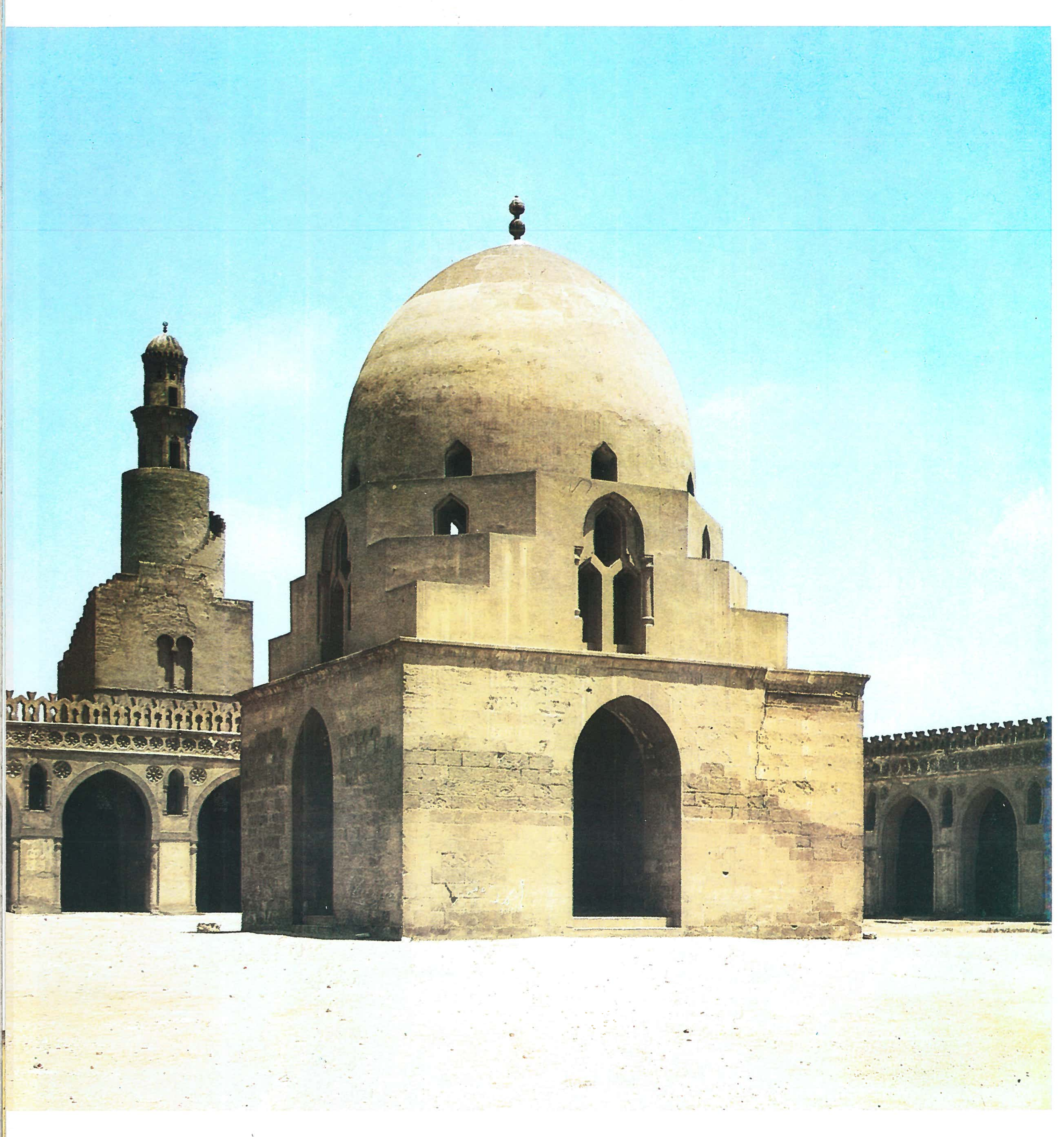




المساجد الأولى

رقم الصورة	موضوع الصورة
٧	سامراء ـــ مسجد ابي دلف ـــ الصحن والمئذنة ٨٦٠ـــ ٨٦١ .
٨	القاهرة ـــ مسجد ابن طولون ـــ الصحن والمئذنة ٨٧١ـــ ٨٧٩ .
٩	القيروان ـــ الحرم ٨٣٦ .
١٠	قرطبة ـــ الجامع الكبير ـــ الحرم ٧٨٦ـــ ٧٨٨ .
١١	سامراء ـــ الجامع الكبير ـــ المئذنة الملوية ٨٤٨ـــ ٨٥٢ .
١٢	تلمسان ـــ الجامع الكبير ـــ الحرم . ١١٣٦ .

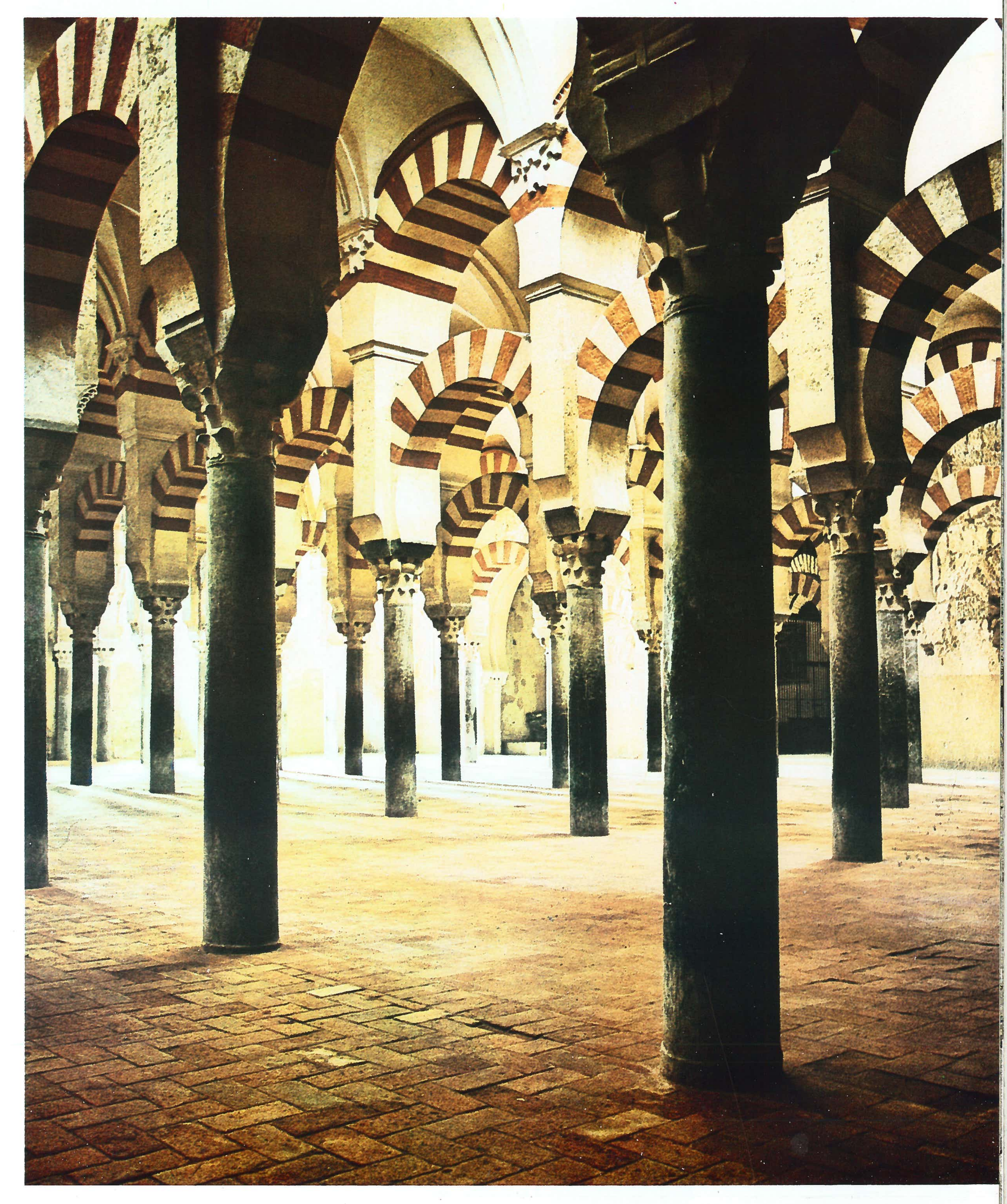


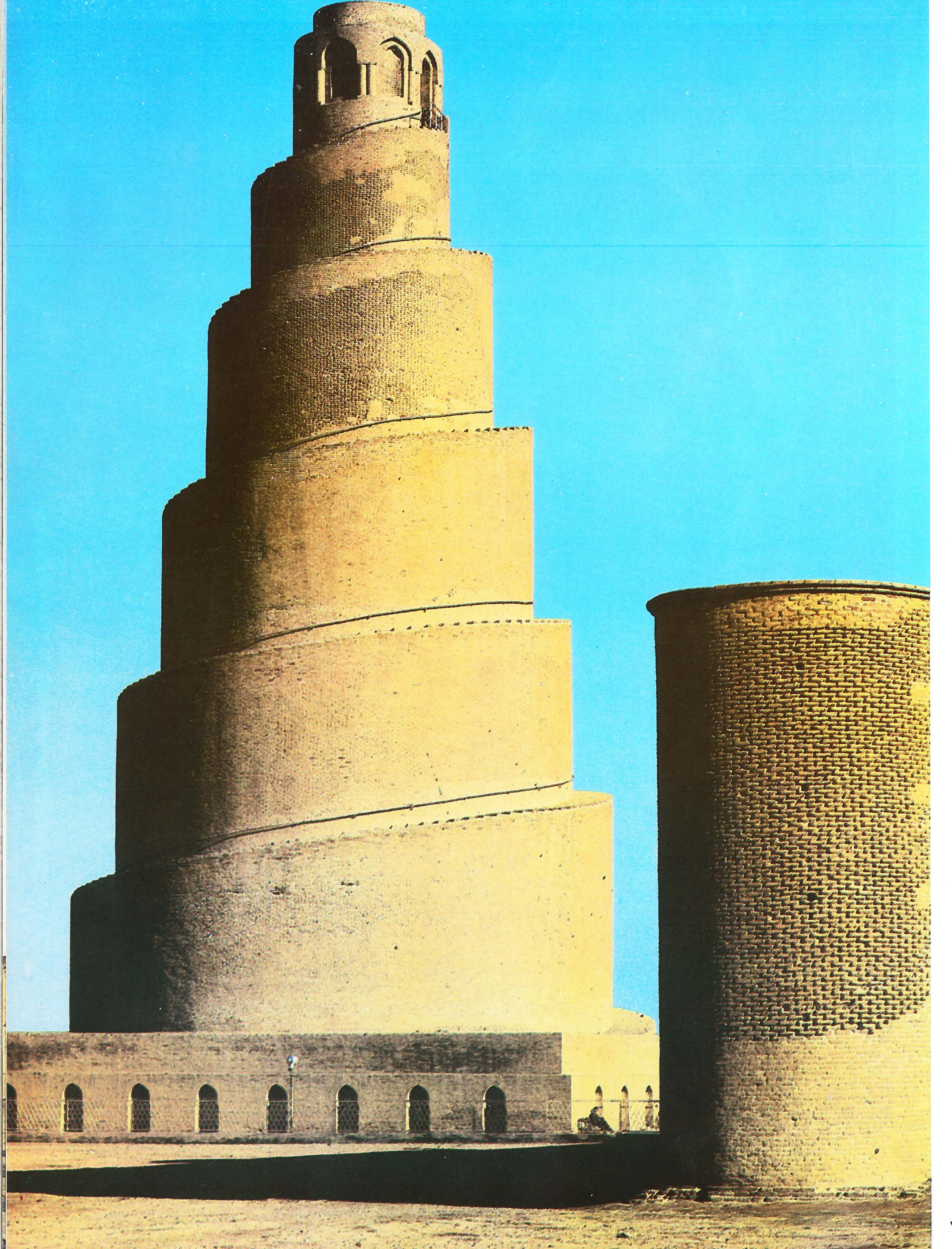


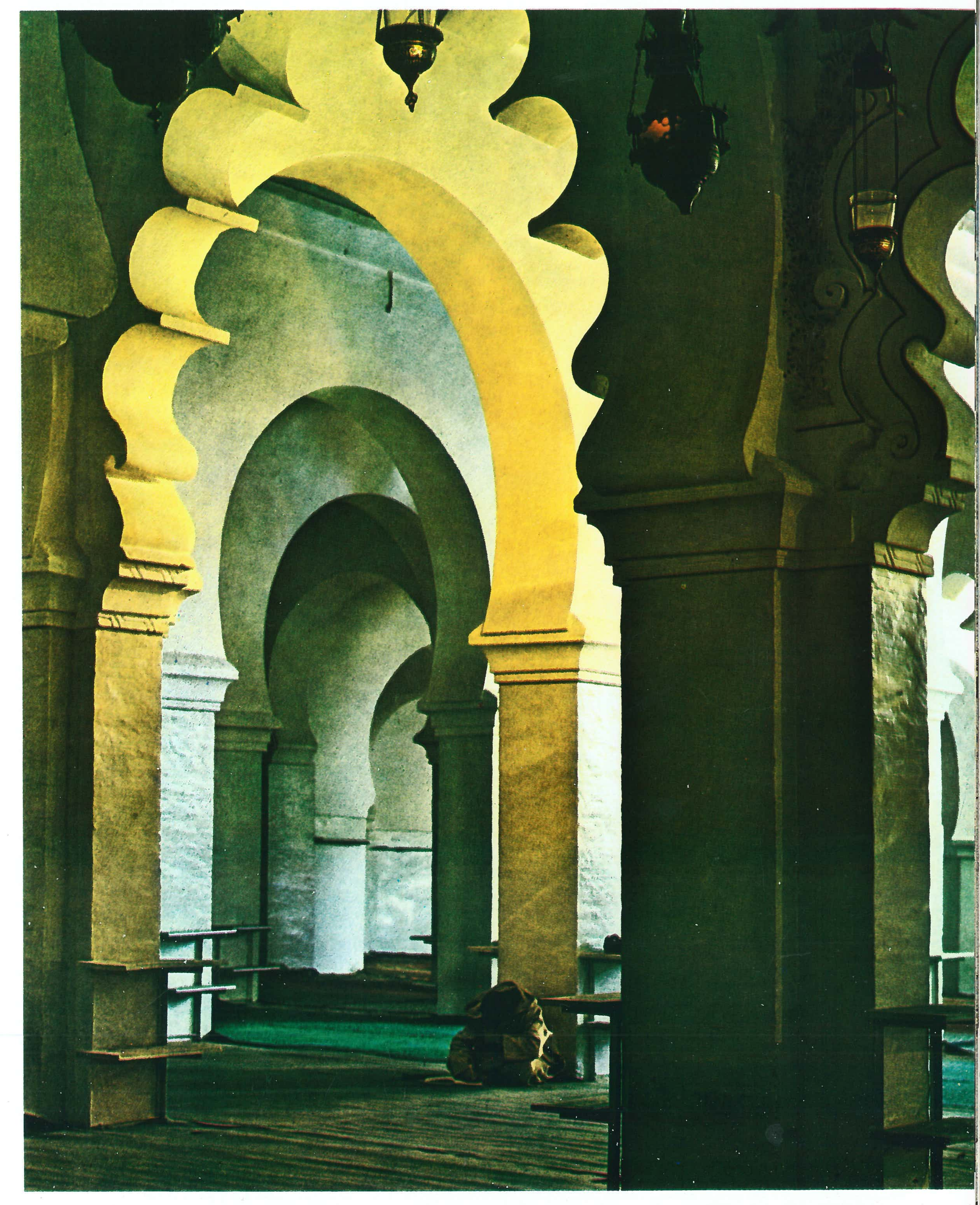
٨



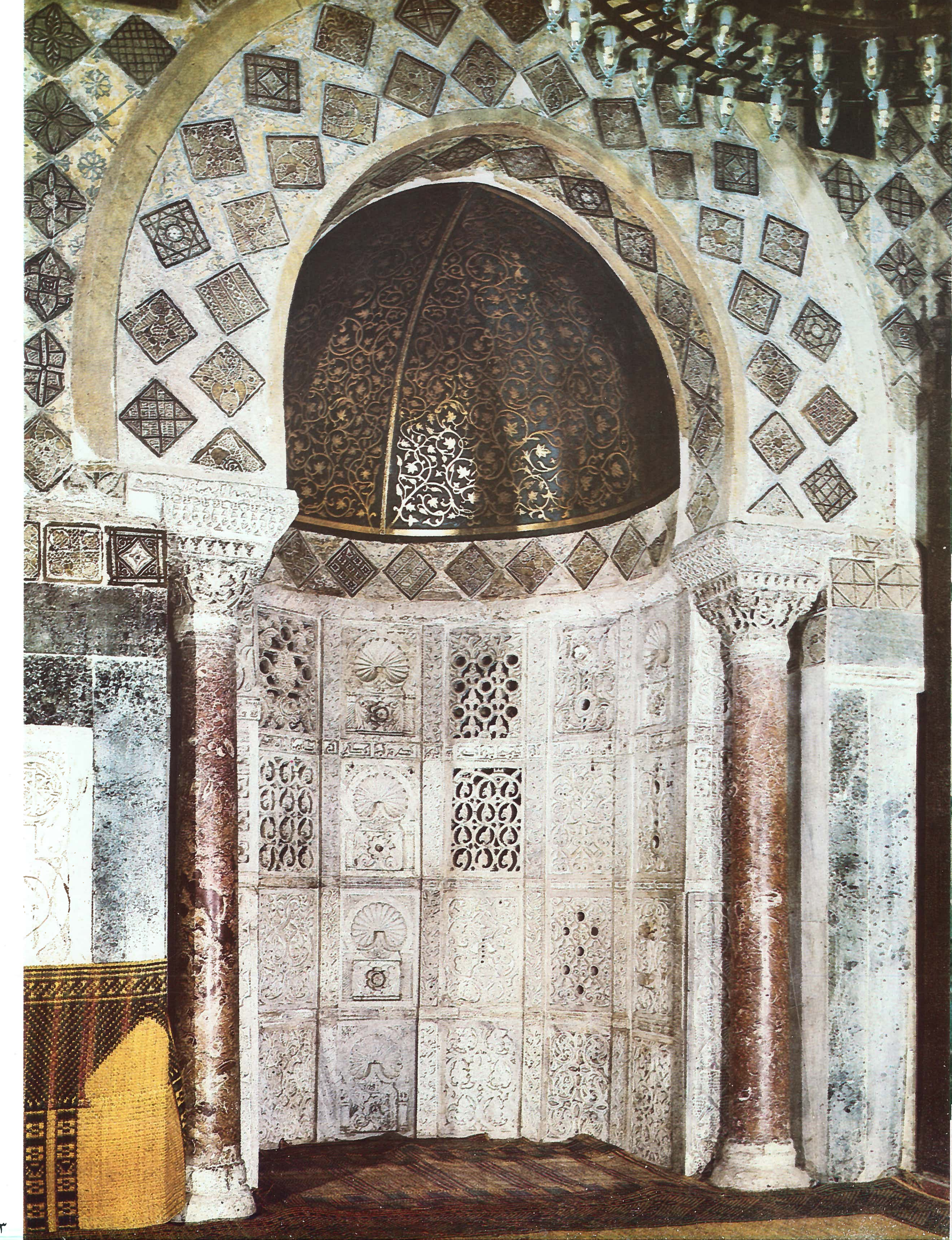






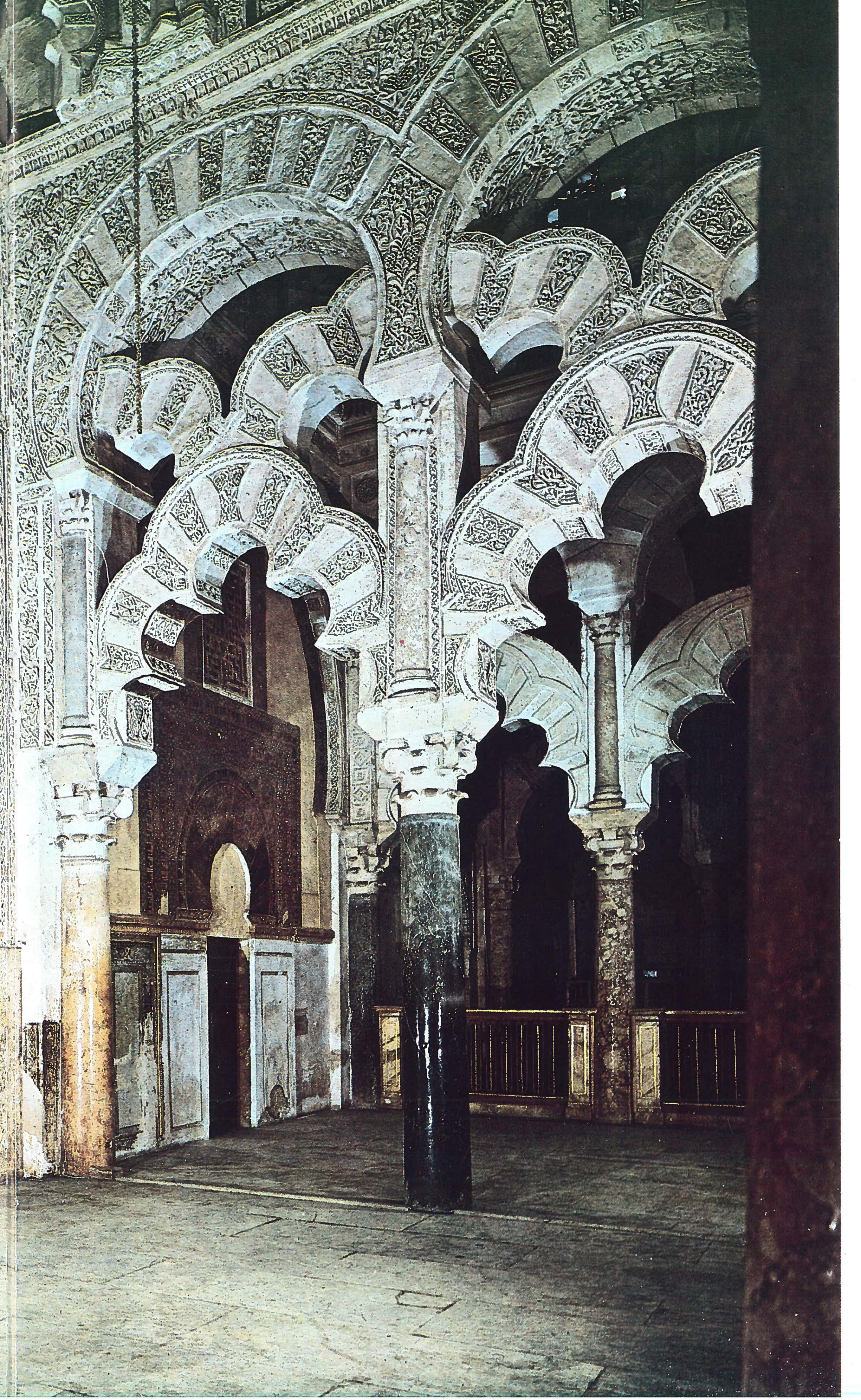


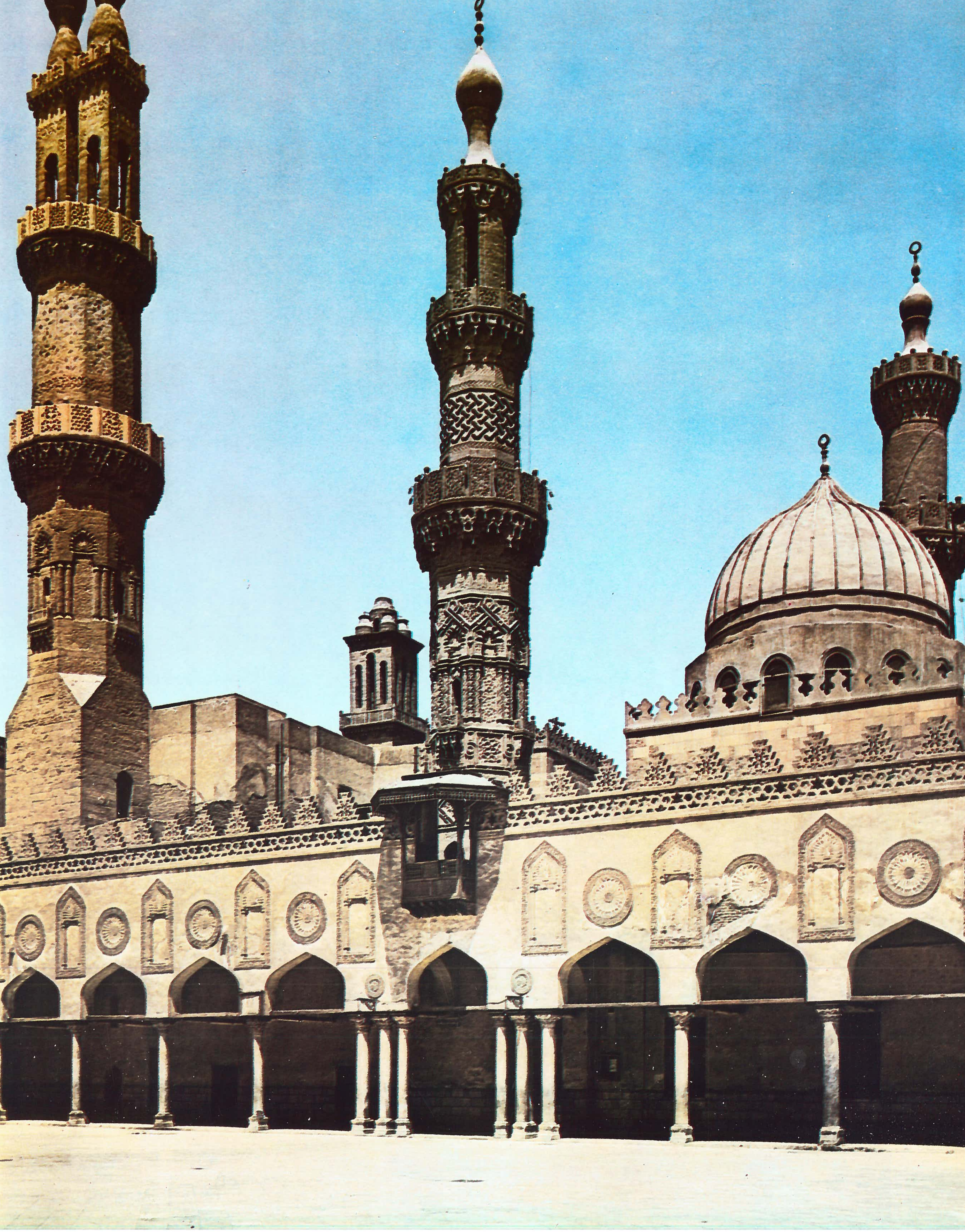
المساجد الأولى









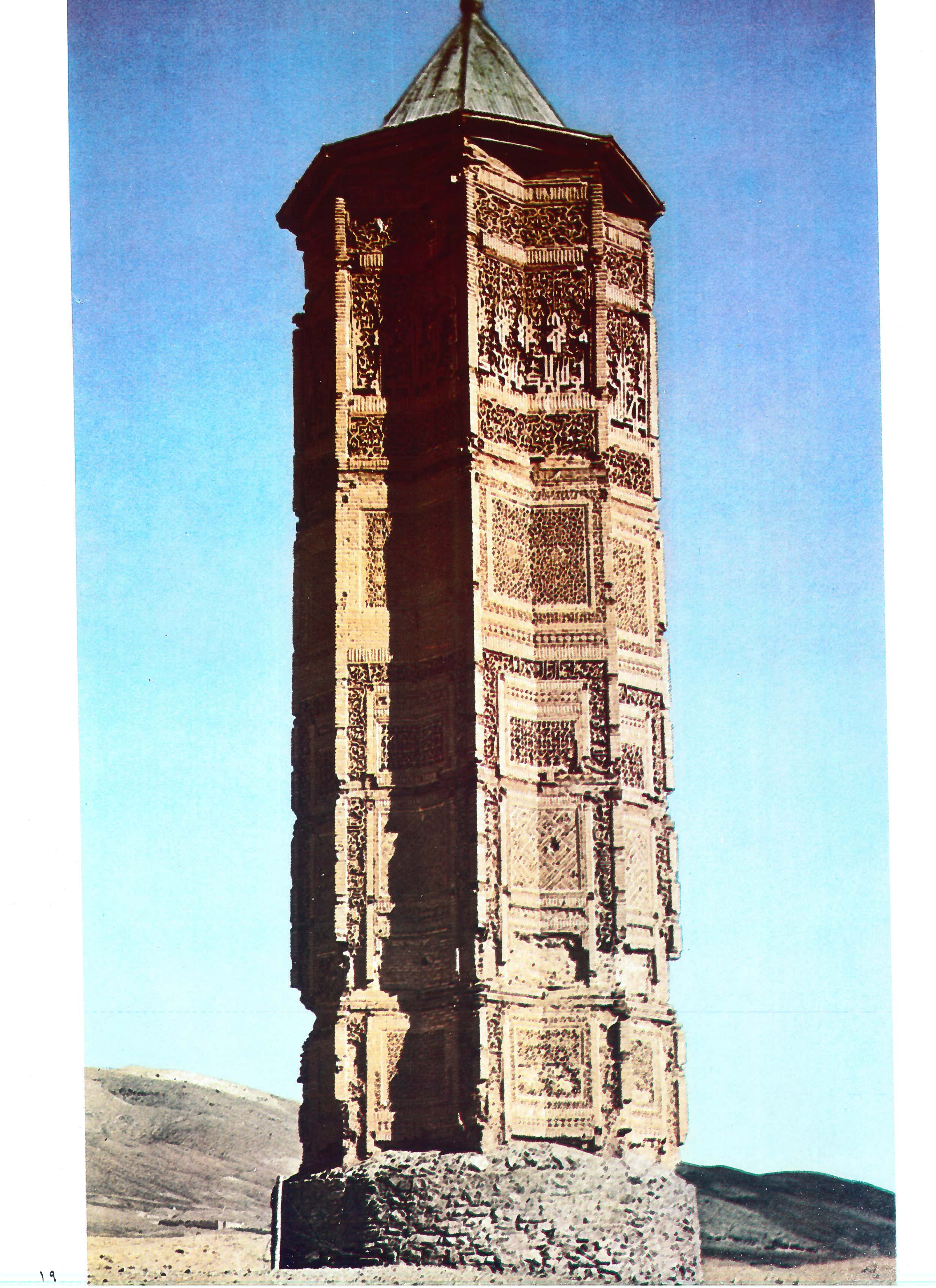






المساجد

رقم الصورة	موضوع الصورة
١٩	غزنة ـــ برج مسعود الثاني ـــ ١١١٤ ـــ ١١١٥ .
٢٠	الموصل ـــ الحدباء مئذنة الجامع النوري ١١٧٢ .
٢١	بخارى ـــ مسجد كيلان ـــ المئذنة ١١٢٧ ـــ ١١٢٩ .
٢٢	هراة ـــ مسجد الجمعة المدخل ـــ نهاية ق ١٥ .
٢٣	بلخ ـــ مسجد أبو نصر برصة نهاية ق ١٥ .
٢٤	أصفهان ـــ مسجد الجمعة ـــ الايوان ١٠٨٨ ـــ من الخزف ـــ مرمم .
٢٥	مسجد جوهرشاد والمئذنة ١٤١٠ .

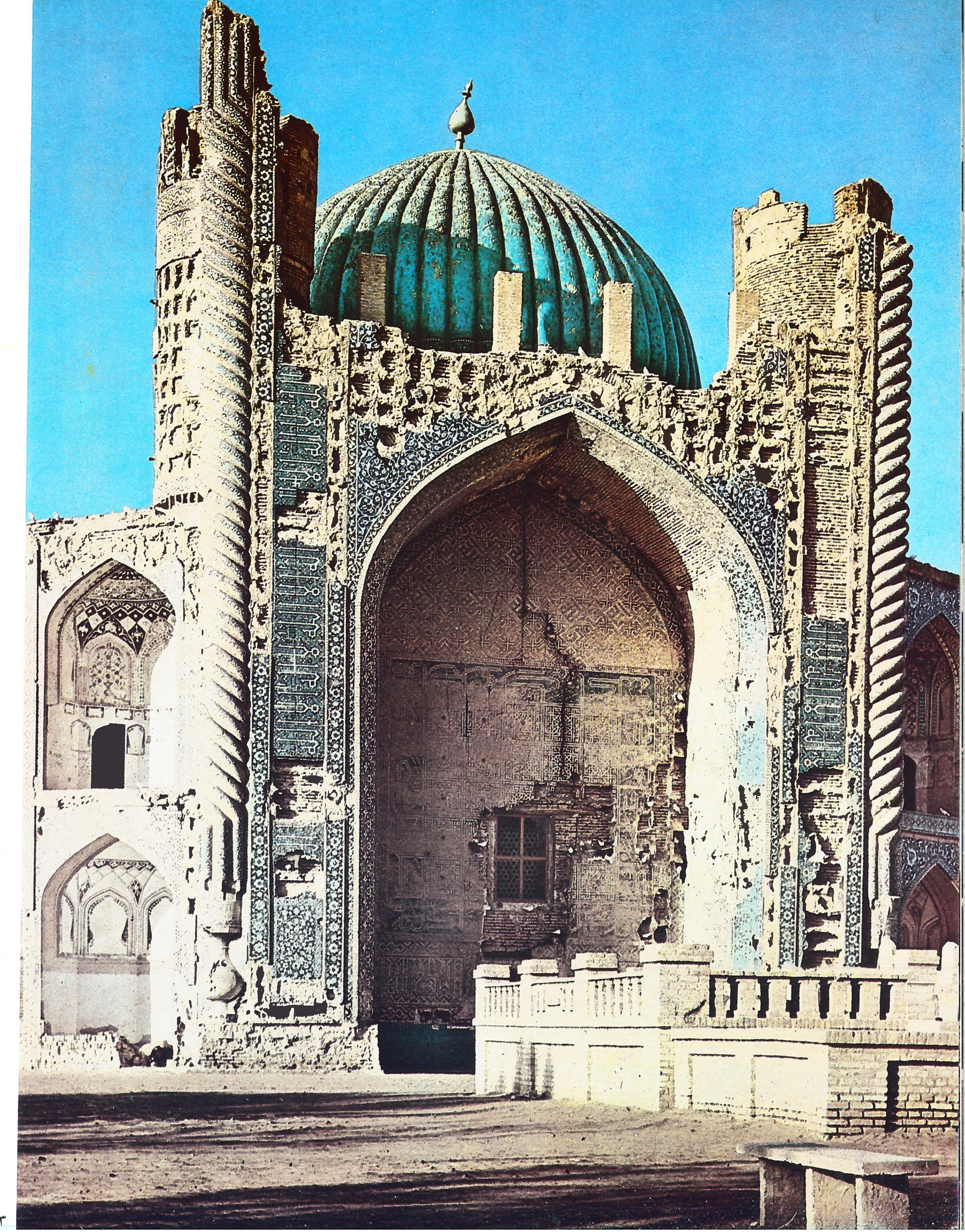


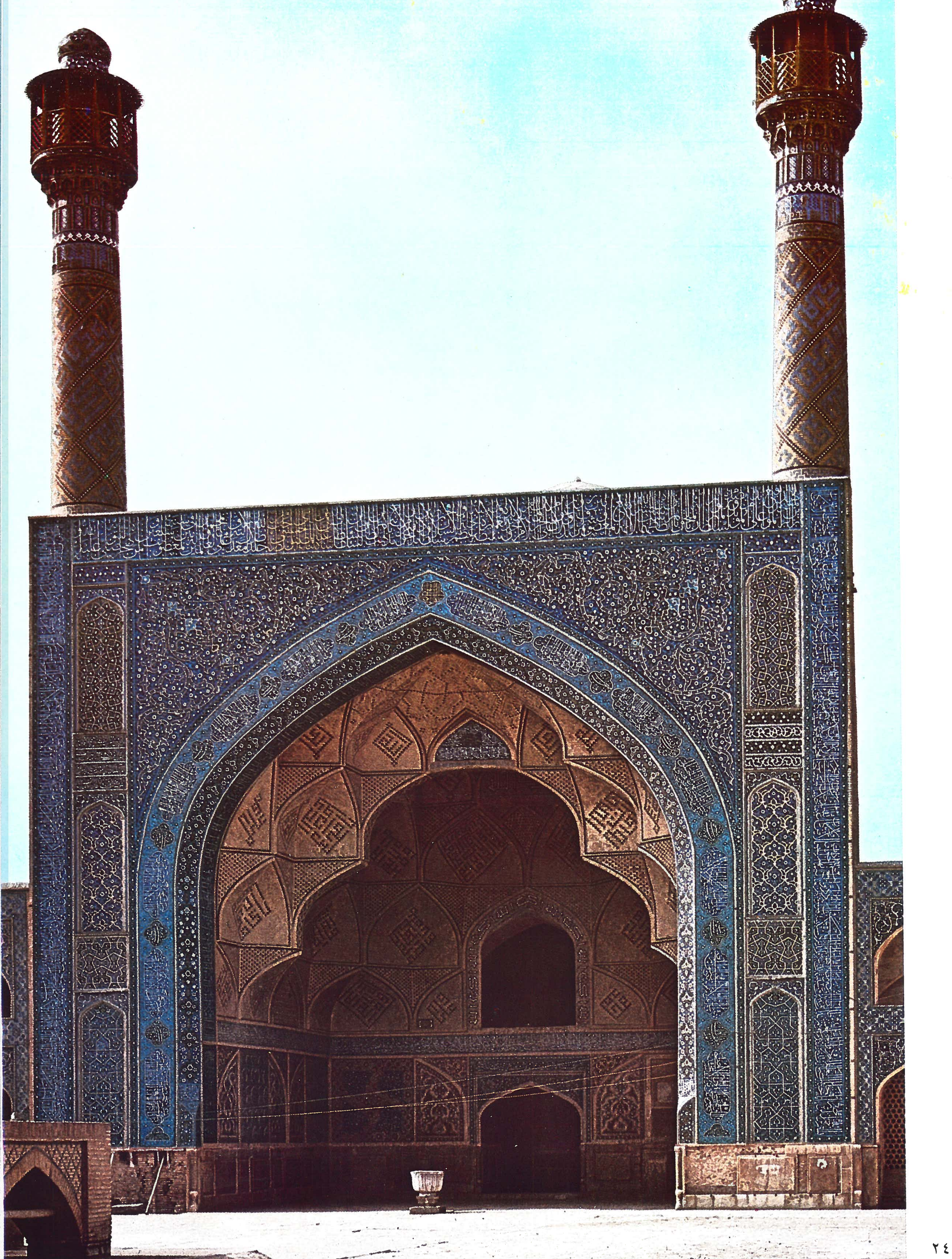






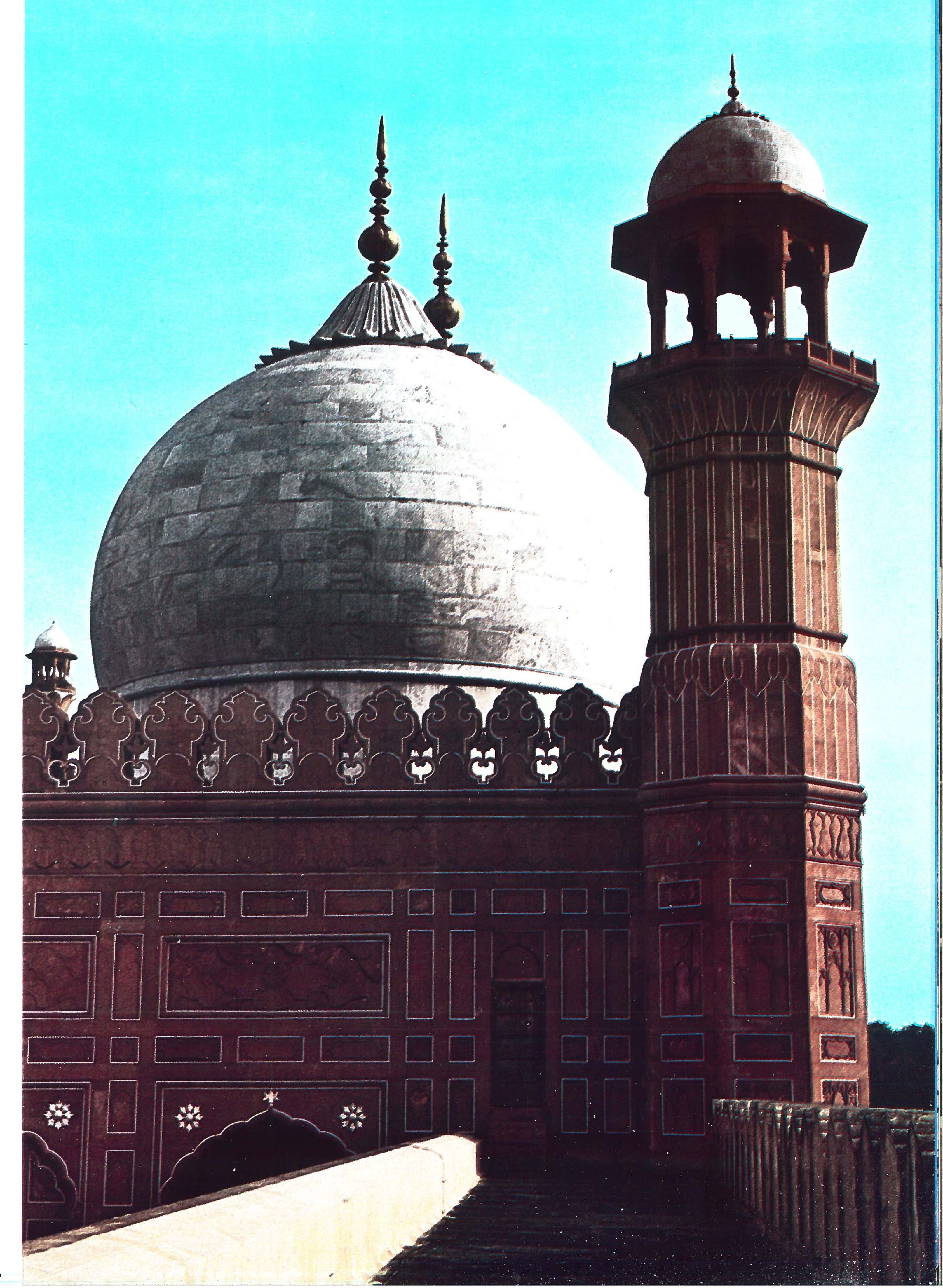
٢

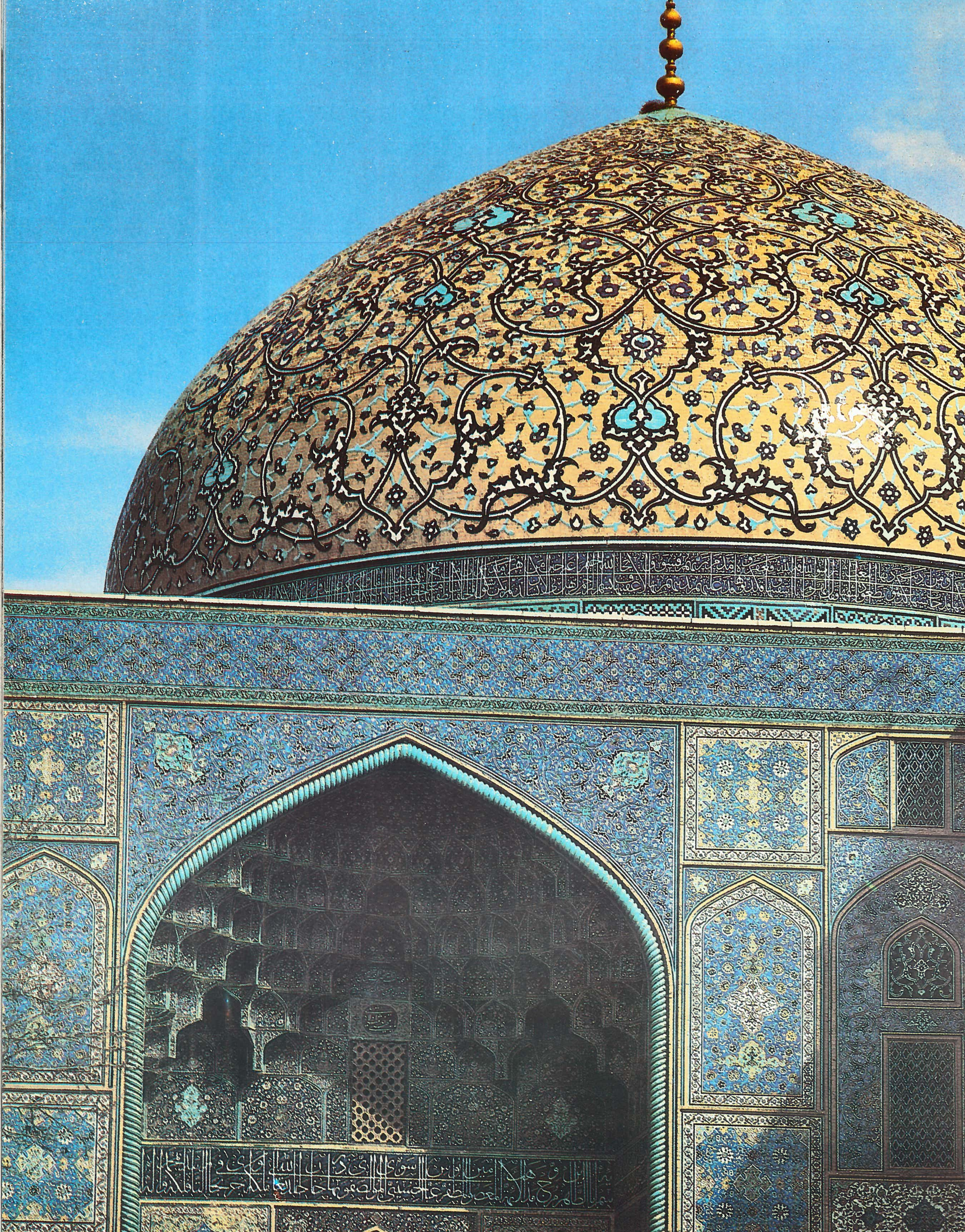




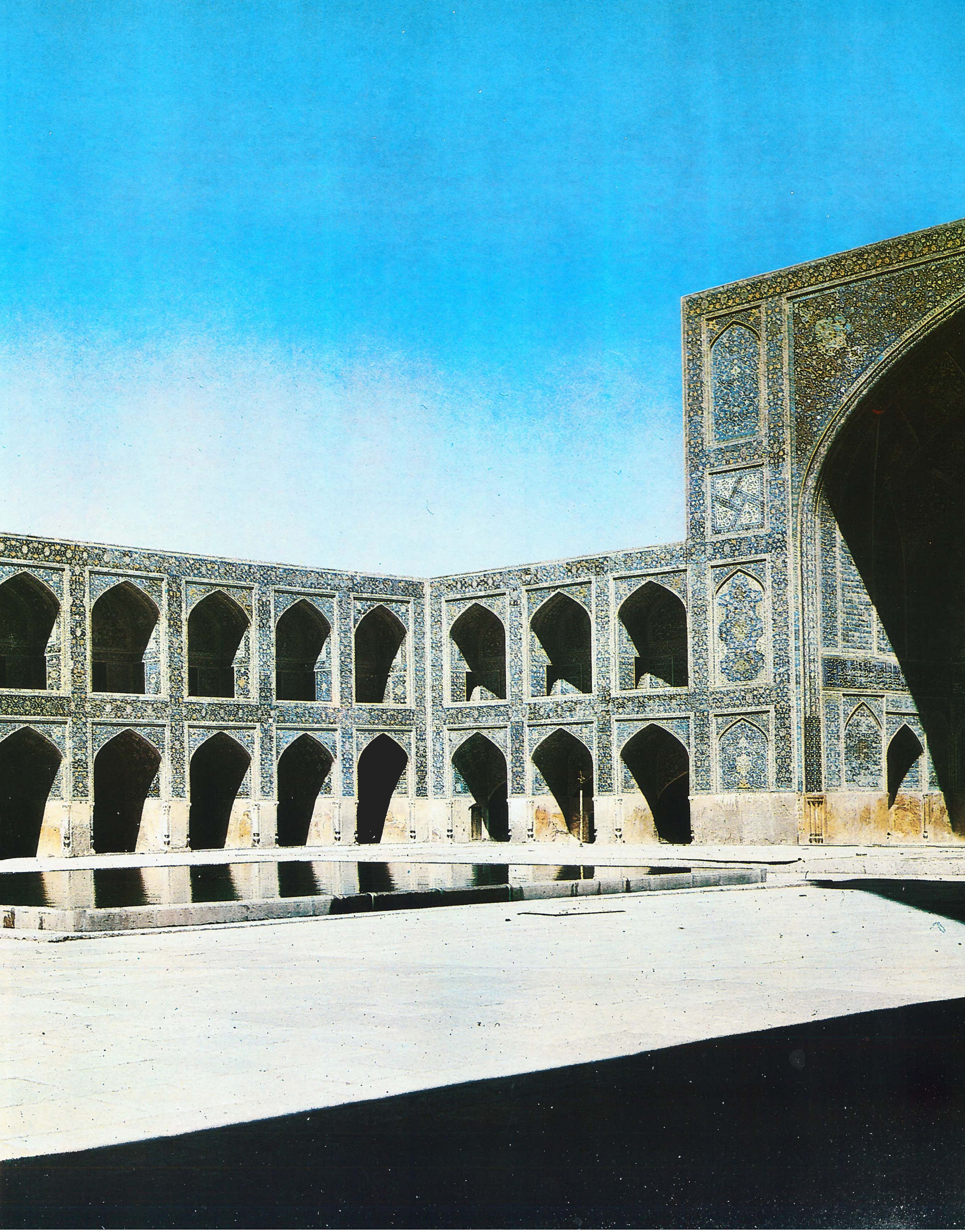


المساجد







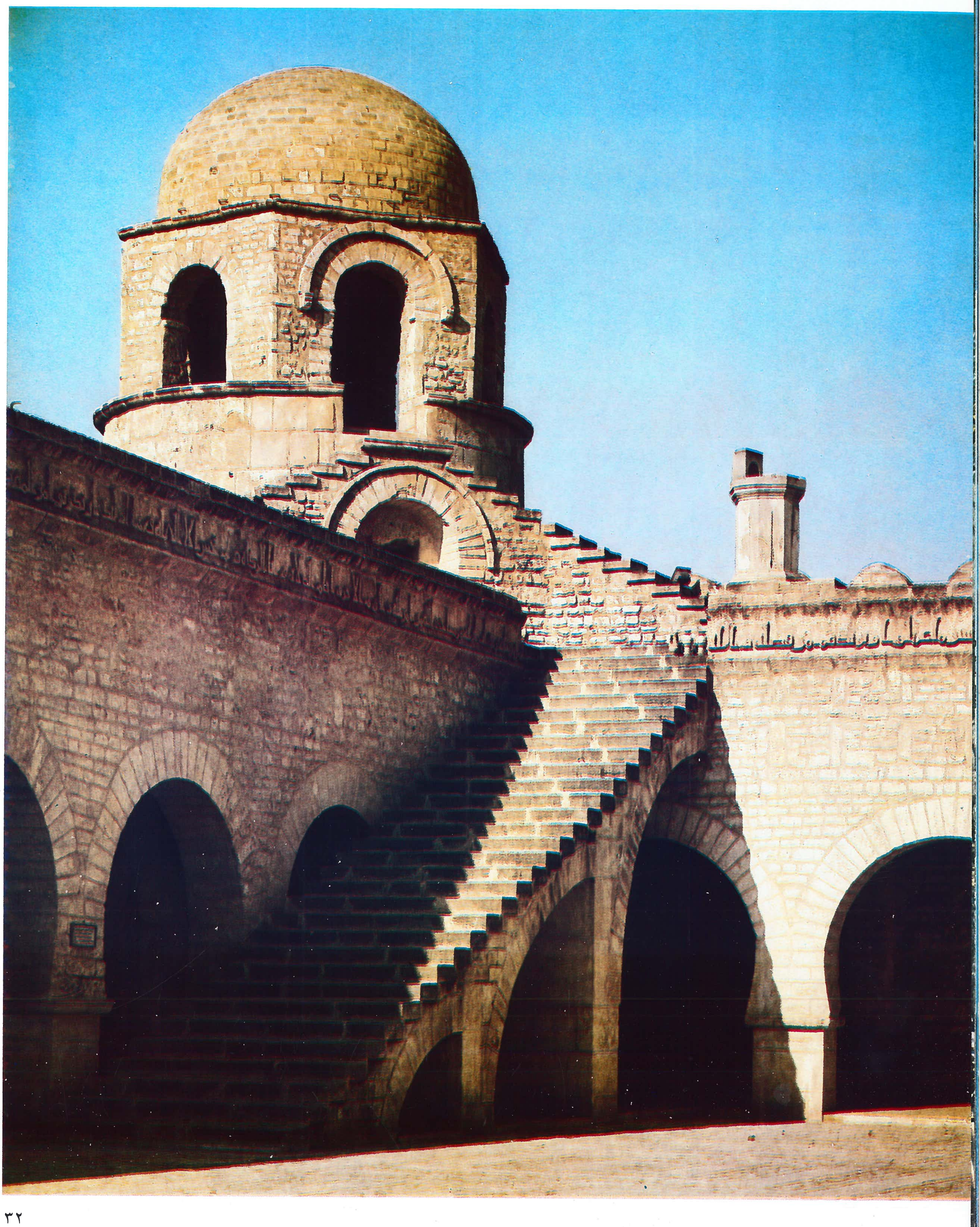


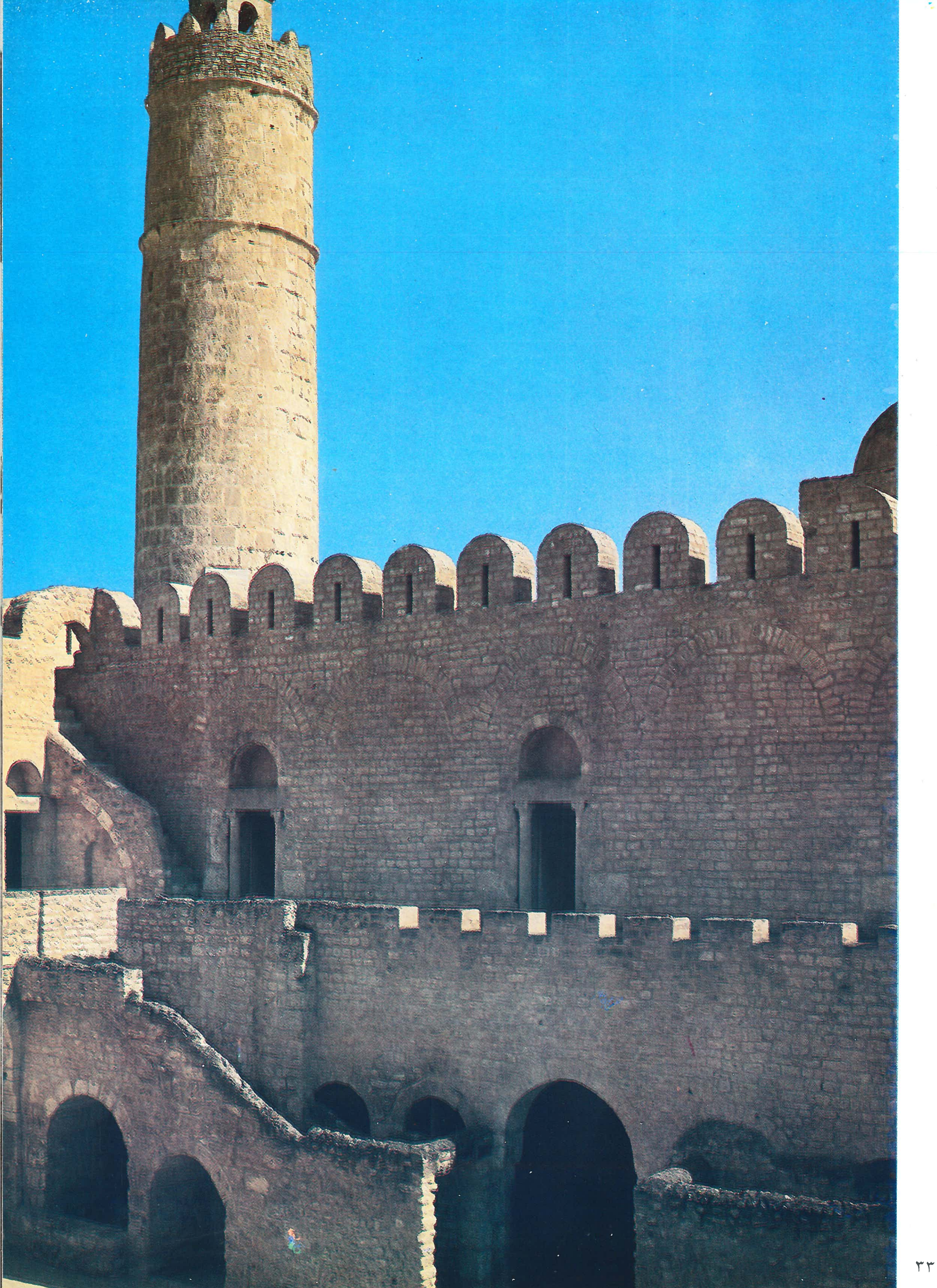




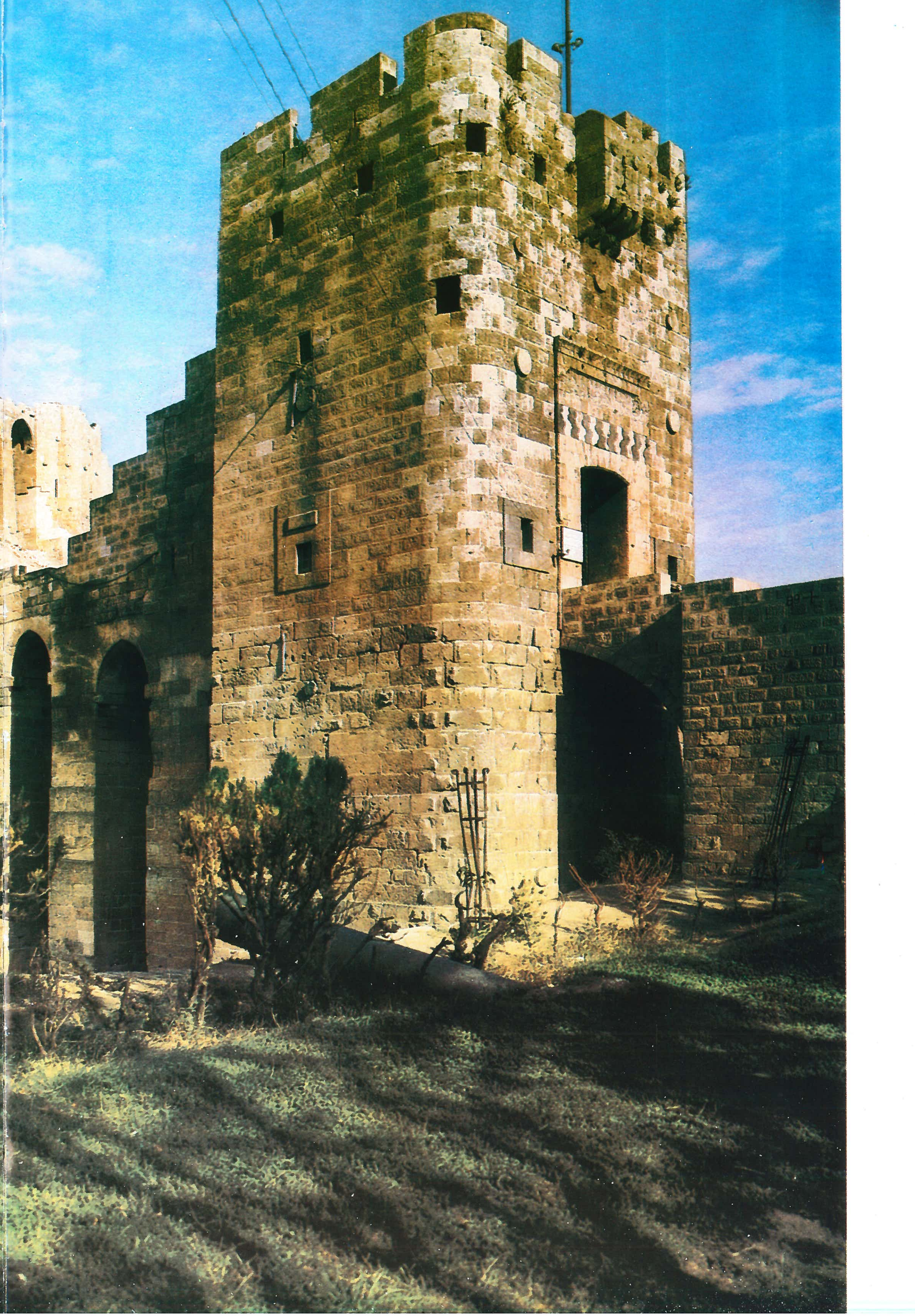


العمارة المدنيّة









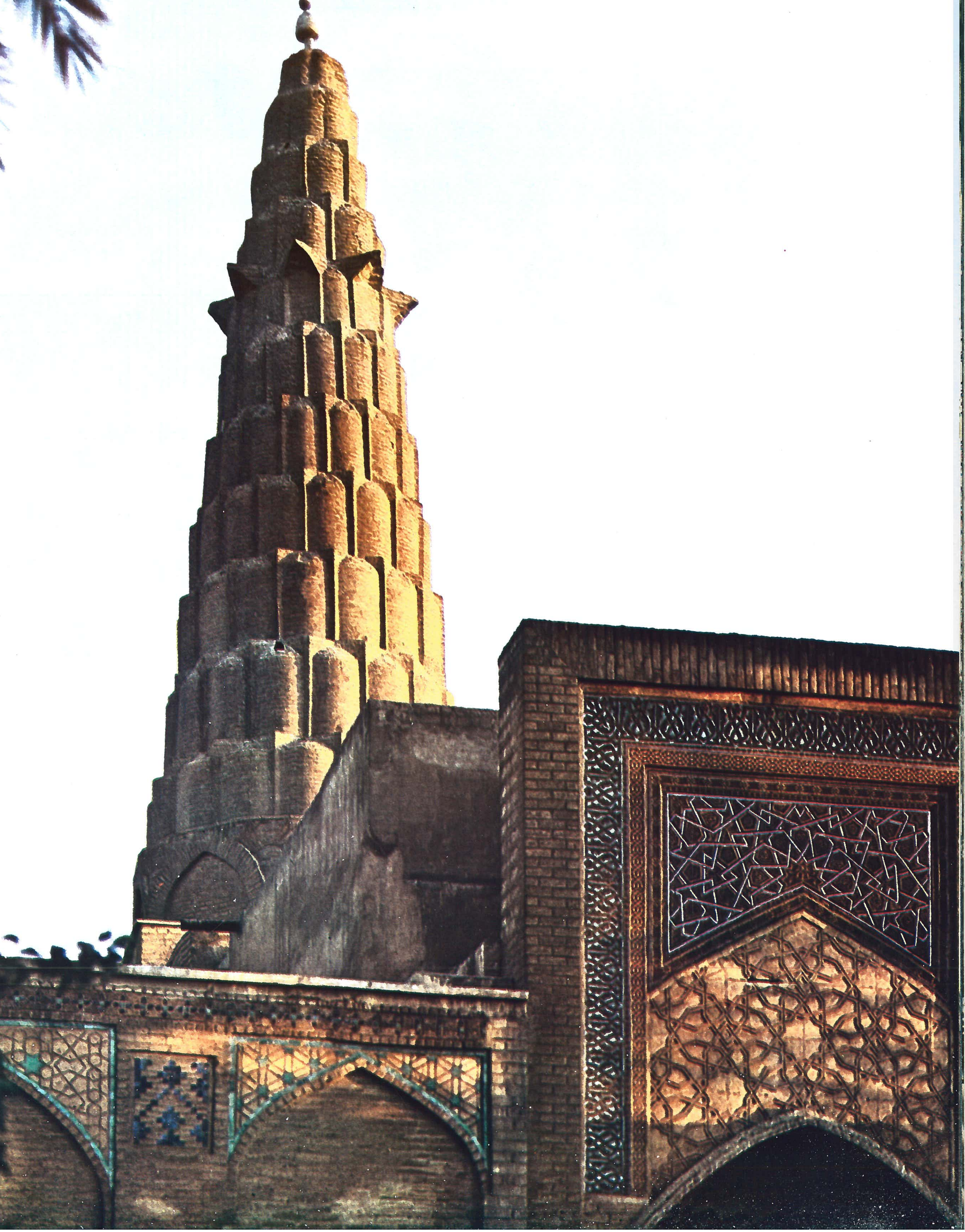


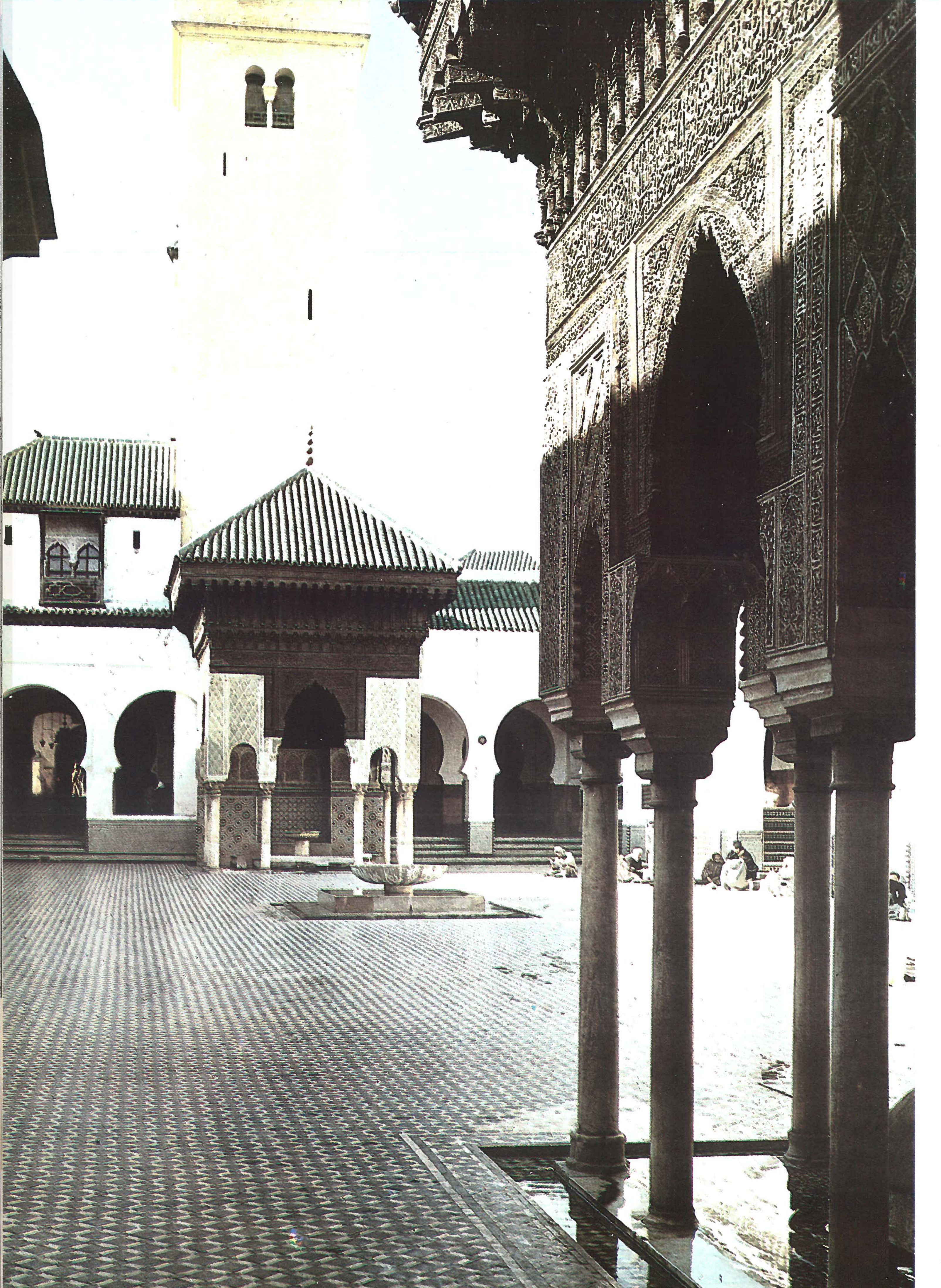




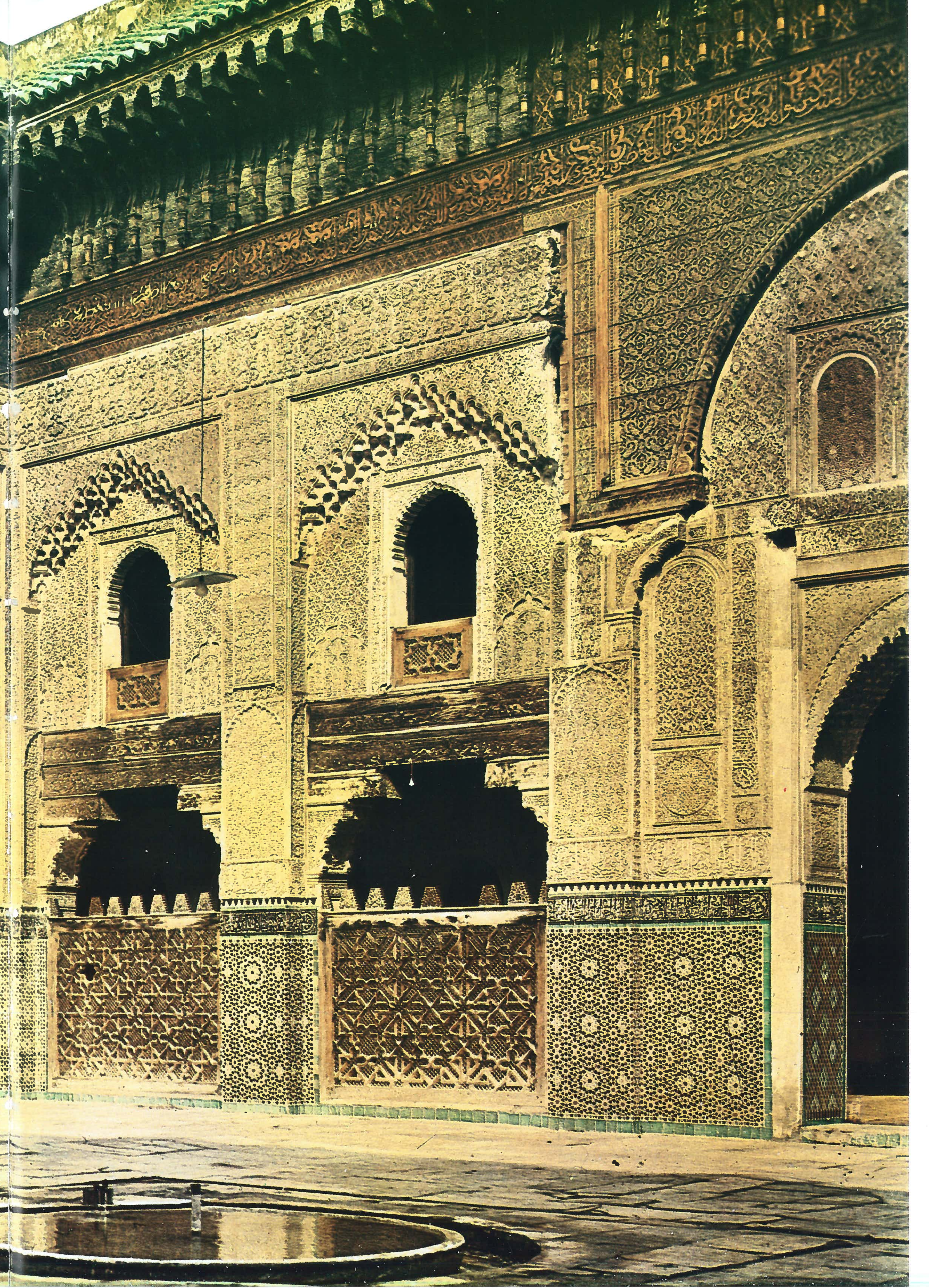
العمارة المدنيّة

رقم الصورة	موضوع الصورة
٣٨	بغداد ــ مدفن عمر السهروردي ١٢٣٤ .
٣٩	فاس ــ جامع القرويين ــ الصحن والمئذنة ١١٣٥ ــ ١١٤٣ .
٤٠	فاس ــ مدرسة بو عنانية ــ الصحن . ١٣٥٠ ــ ١٣٥٧ .
٤١	غرناطة ــ الحمراء ، فناء الأسود ، النصف الثاني من ق (١٤) .
٤٢	اشبيلية ــ القصر صالة السفراء ١٢٦٤ ــ ١٣٦٦ .
٤٣	القاهرة ــ مدرسة السلطان حسن ــ واجهة ومدخل ١٣٦٣ .



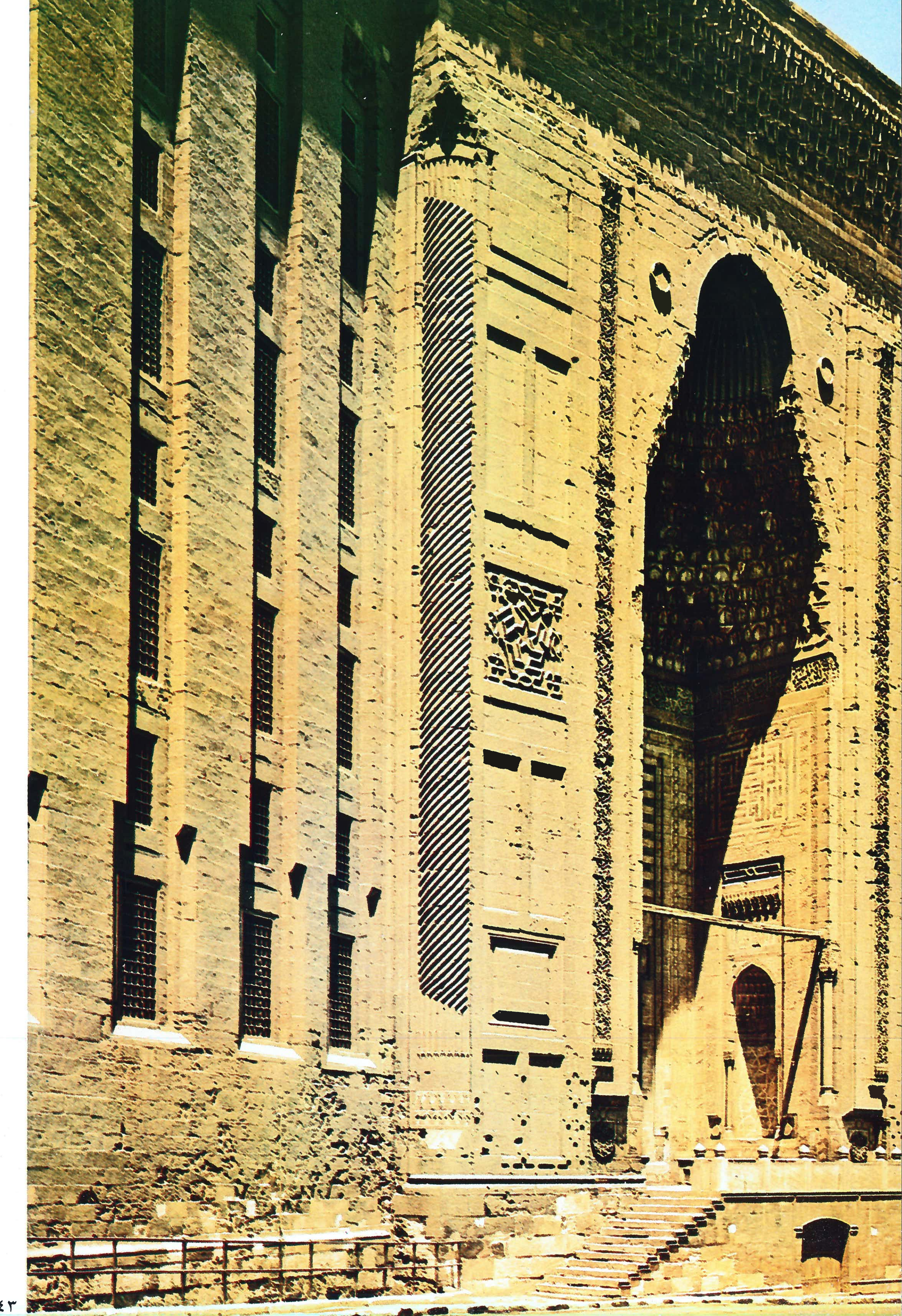






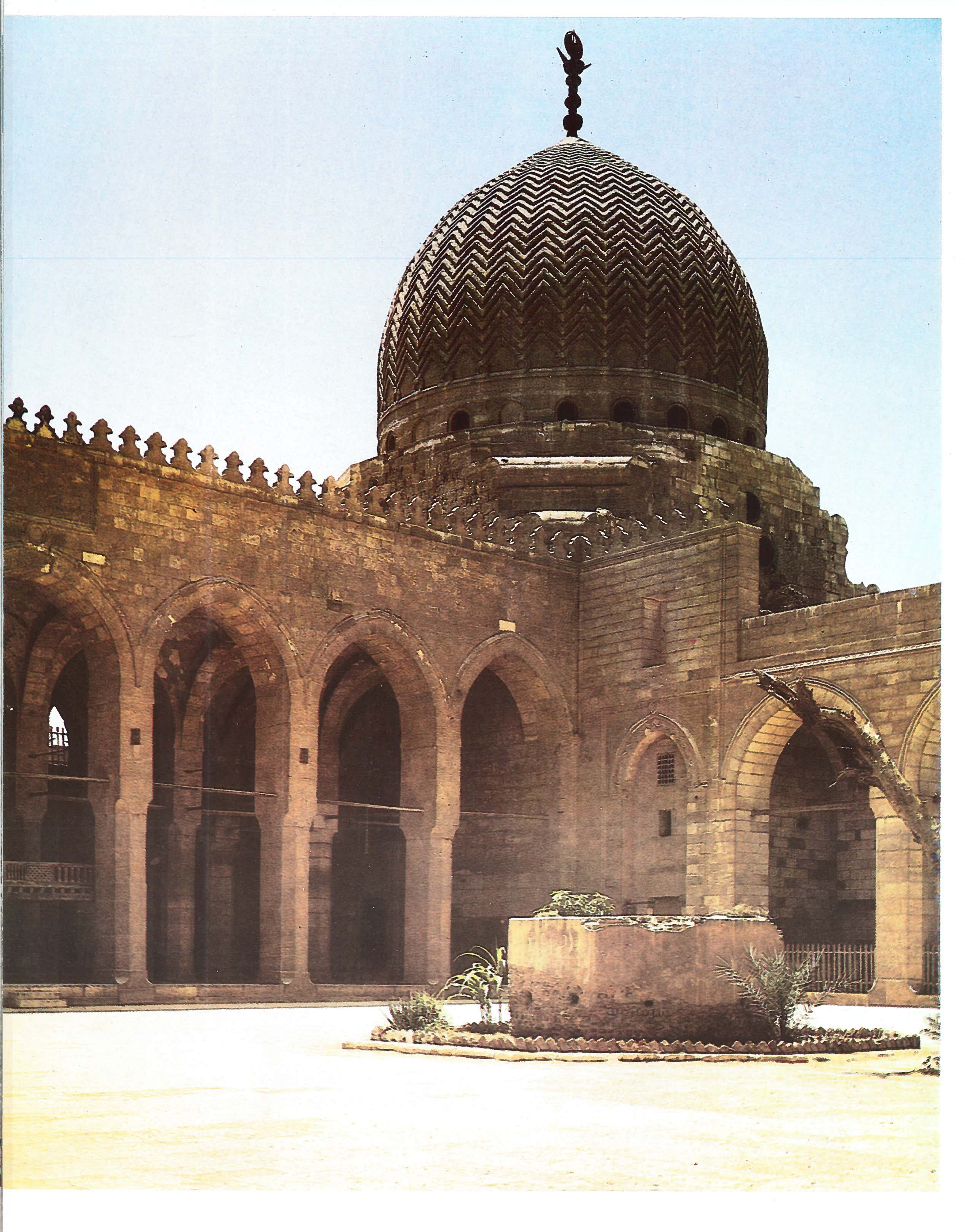




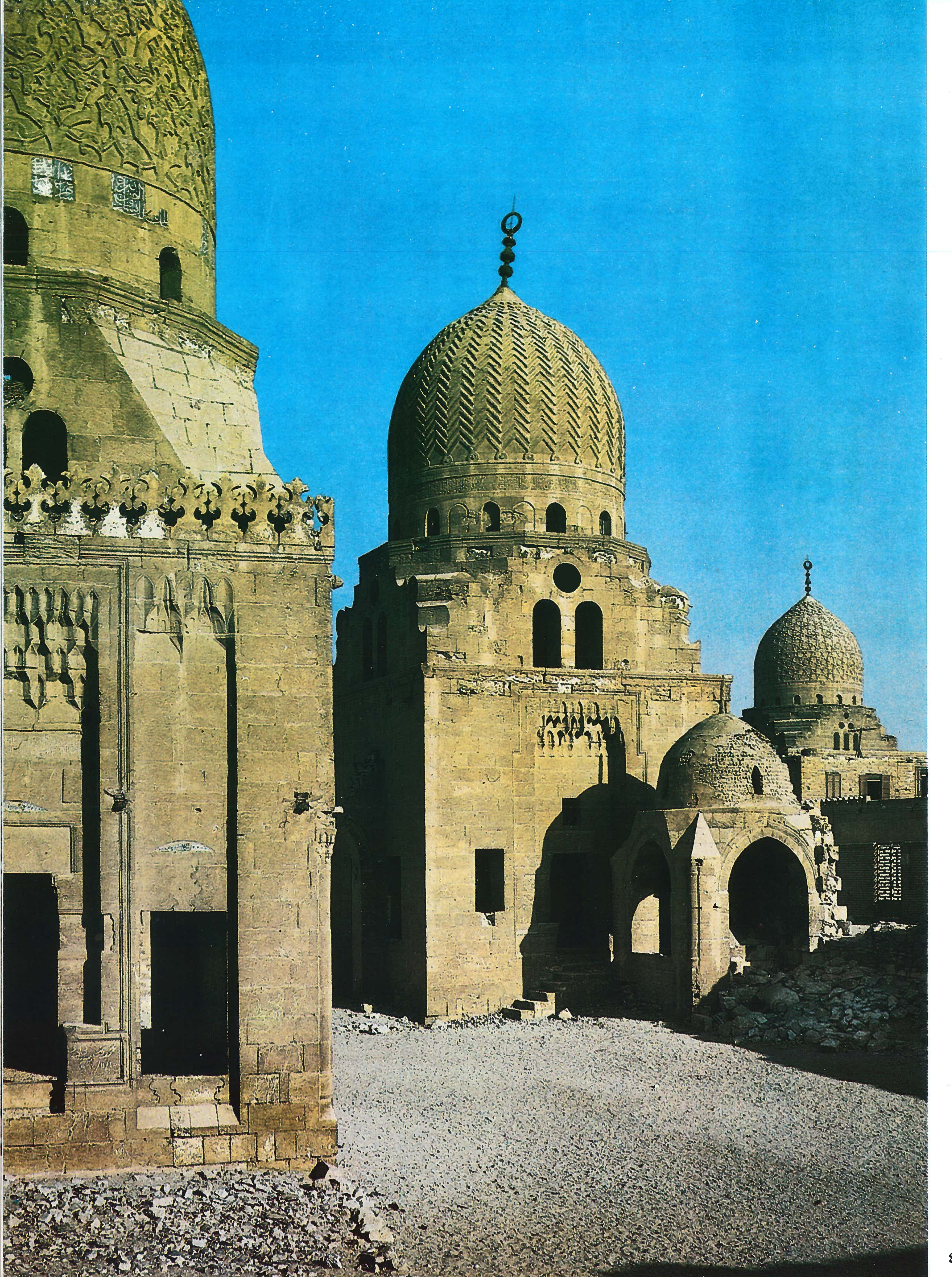


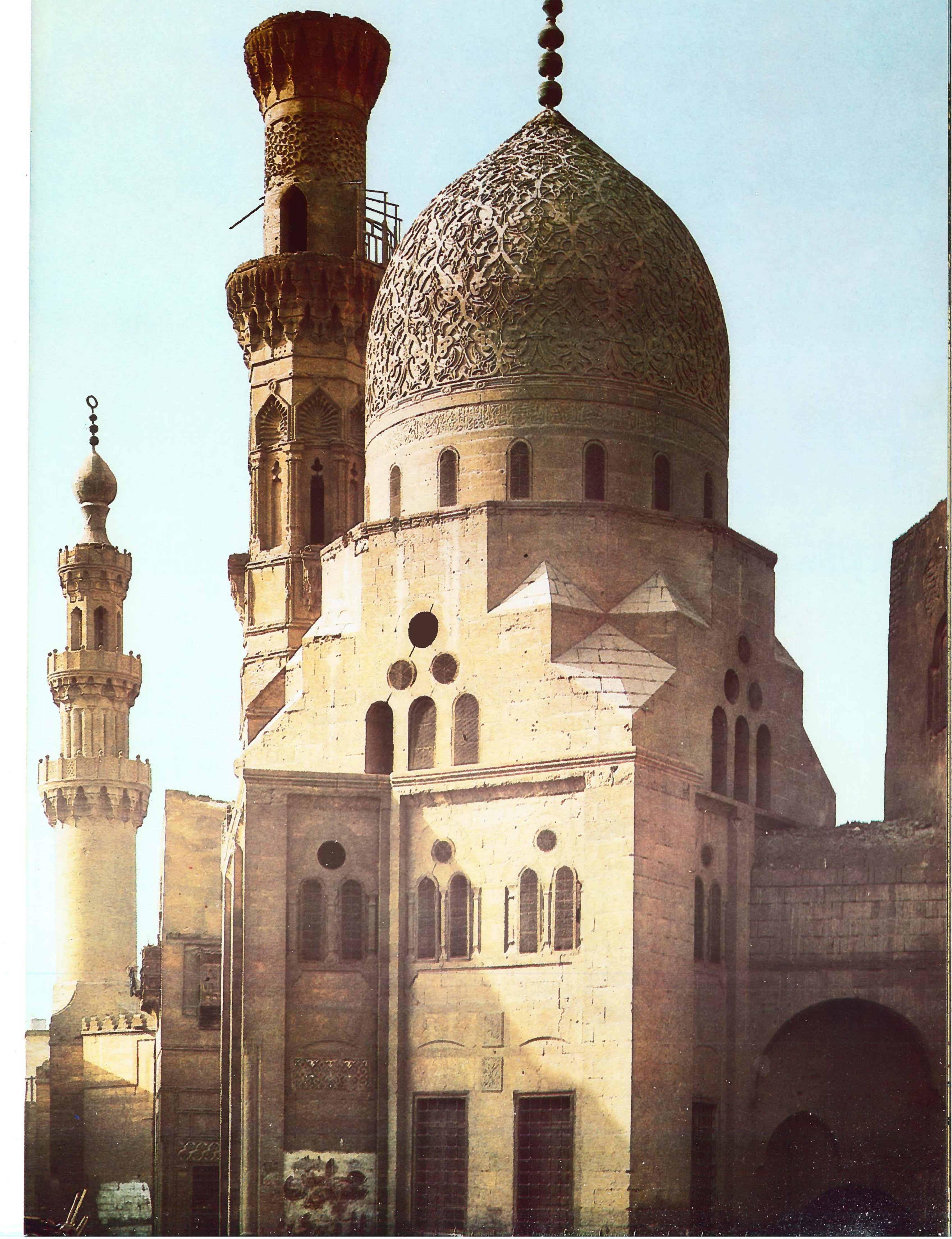
العمارة المدنية

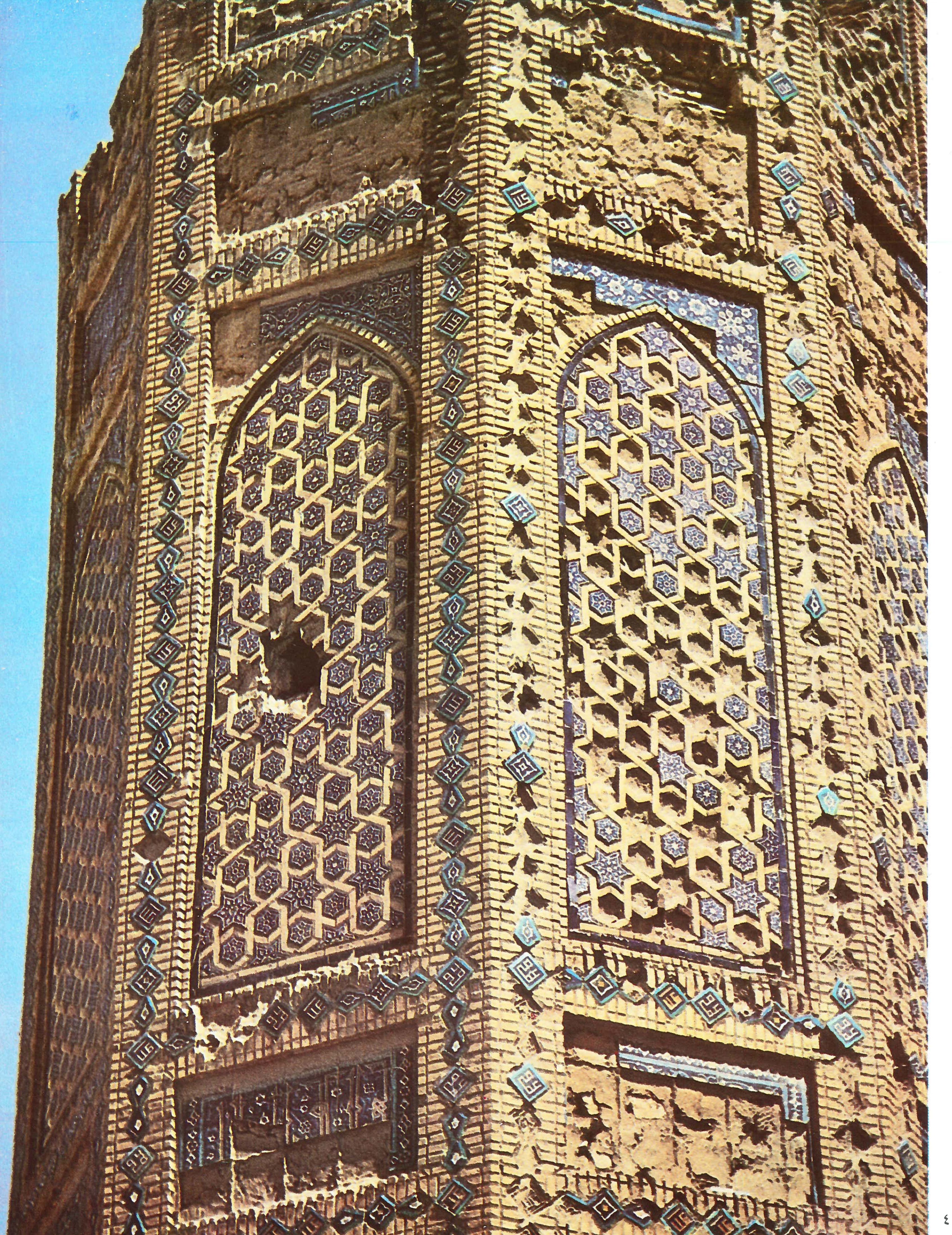


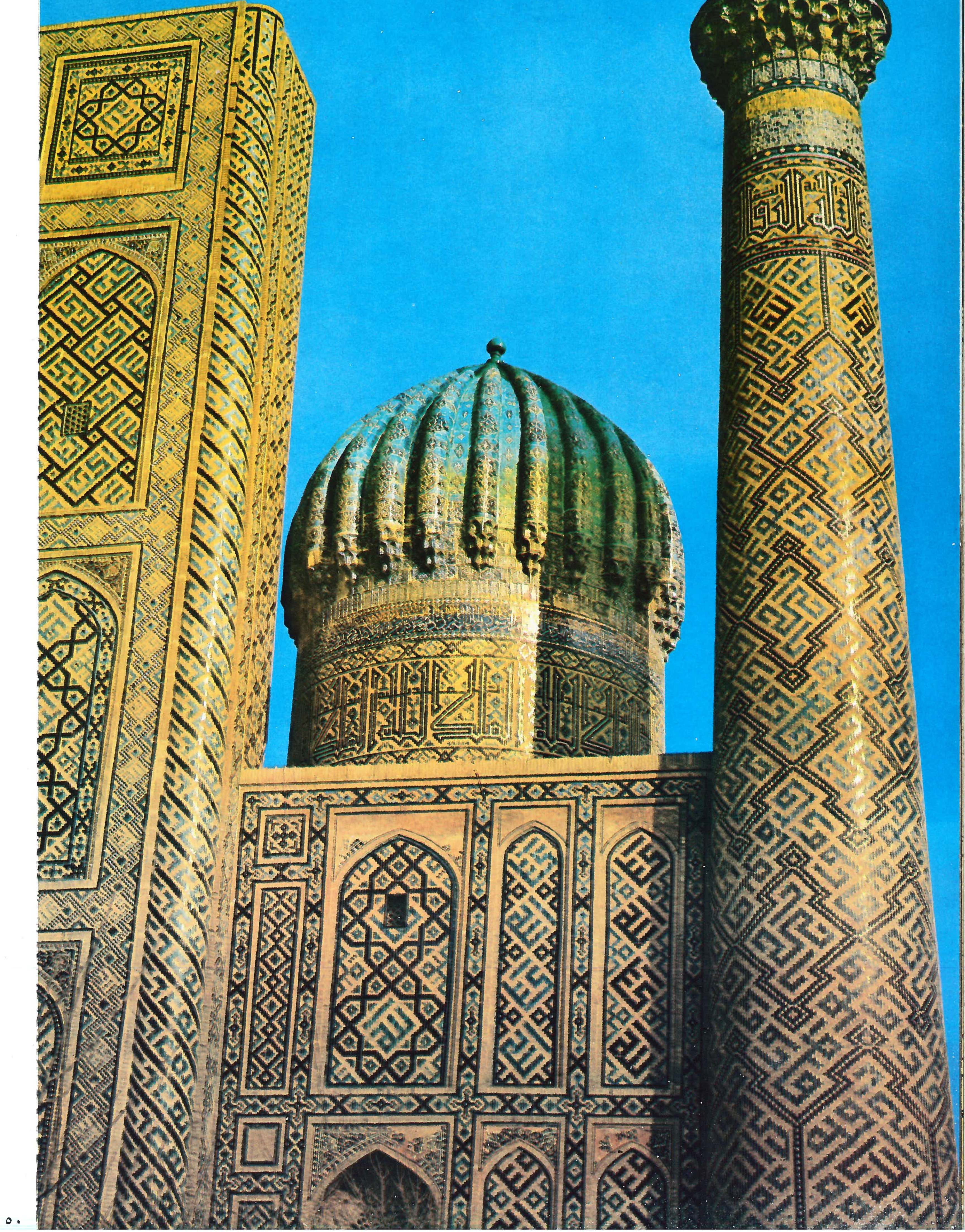








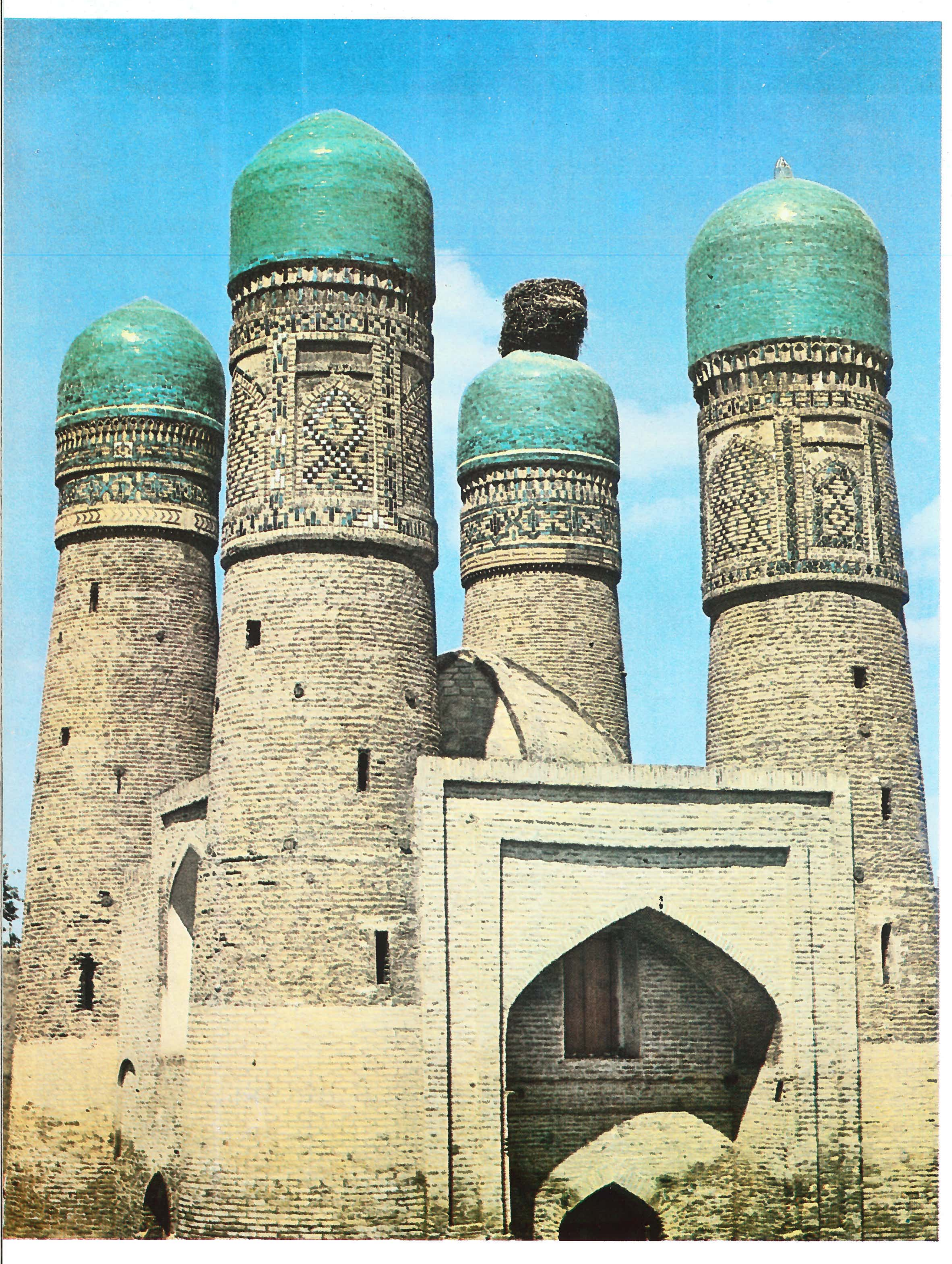




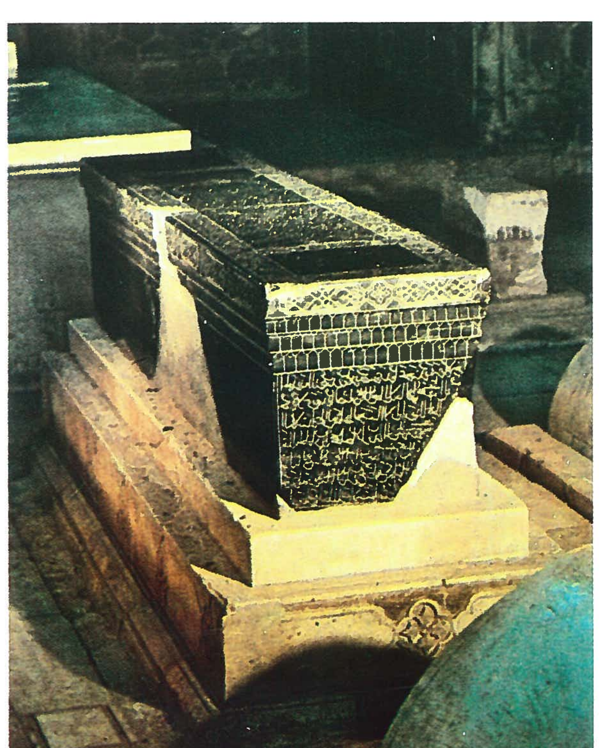
العمارة المدنيّة

رقم الصورة	موضوع الصورة
٥١	أصفهان ــ مدرسة مادر الشاه ١٧٠٤ ــ ١٧١٤ .
٥٢	بخارى ــ مدخل مدينة الأمراء المحصنة .
٥٣	سمرقند ــ مدفن تيمورلنك (غورامير) المدخل ١٤٠٤ .
٥٤	سمرقند ــ مدفن تيمورلنك (غورامير) المدفن ١٤٠٤ .
٥٥	دلهي ــ ديواني خاص ق ١٧ .
٥٦	دلهي ــ مدفن همايوني ١٦٦٥ .
٥٧	اغرا ــ تاج محل ــ ق ١٧ .

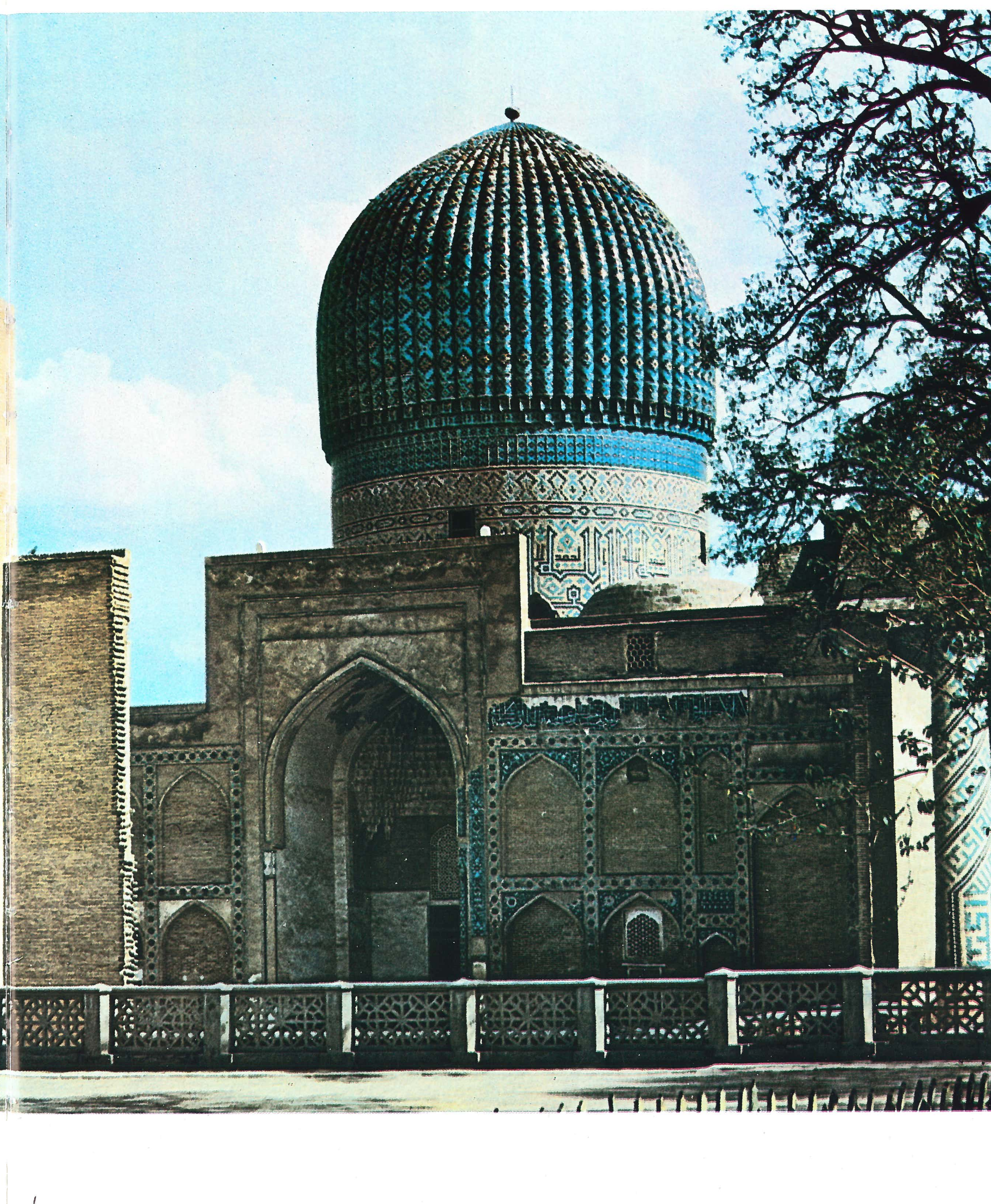




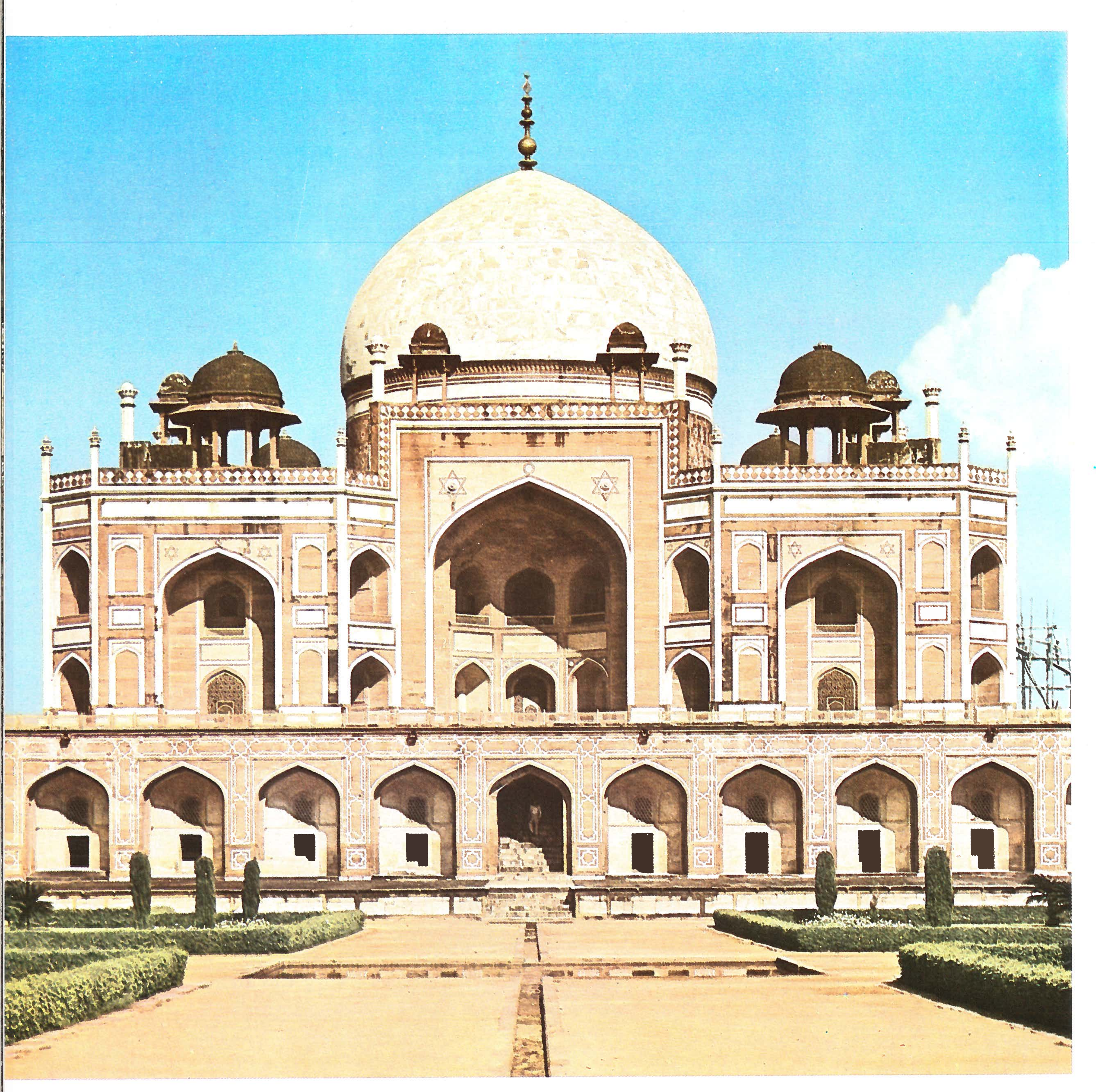
٥٣

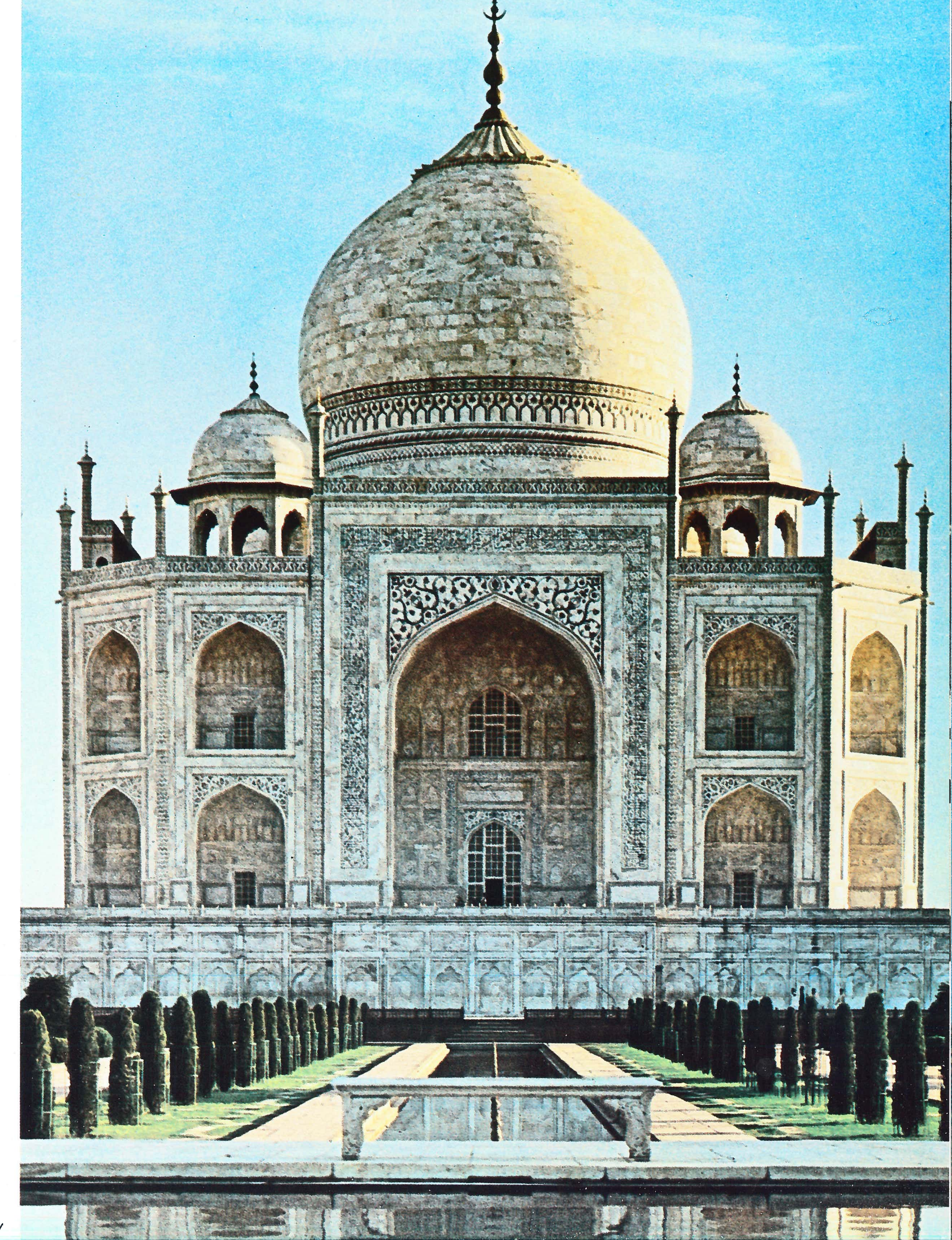


٥٤









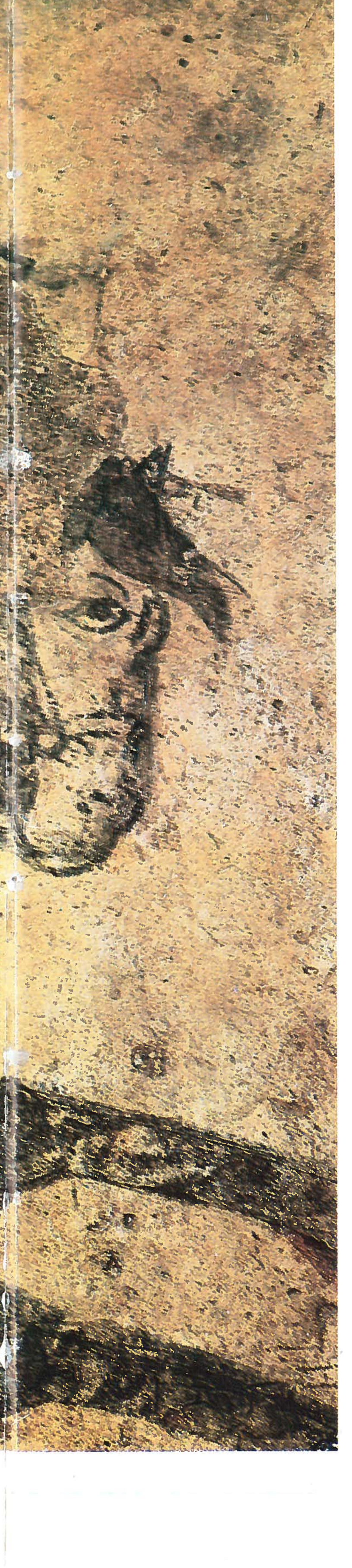
التصوير

رقم الصورة	موضوع الصورة













.٣



الترقين

رقم الصورة	موضوع الصورة
٦٥	كتاب الترياق ــ الغلاف الداخلي ــ شمالي الرافدين ــ ١١٩٩ــ محفوظ في المكتبة الوطنية بباريس رقم (٢٩٦٤ ــ ٣٧) .
٦٦	كتاب الأغاني ــ ملك متوج محاط بأتباعه ــ غلاف داخلي ــ الموصل ١٢٢٠ محفوظ في استامبول ــ مكتبة ميللت .
٦٧	مقامات الحريري ــ واسط ــ الخان . بغداد ١٢٣٥ ــ محفوظ في لينغراد في المعهد الشرقي لأكاديمية العلوم .
٦٨	مختار الحكم ومحاسن الكلم ــ سولون والتلاميذ ــ سورية ــ النصف الأول للقرن ١٣ مكتبة متحف طوب كابي ــ استامبول .
٦٩	مقامات الحريري ــ الحارث وأصدقاؤه قبل انفصالهم ــ رسم الواسطي ــ بغداد ــ ١٢٣٧ المكتبة الوطنية في باريس .
٧٠	مقامات الحريري ــ طيبة ــ وداع أبي زيد والحارث ــ ٥٨٤٧ ــ ٤٦ المكتبة الوطنية في باريس ١٢٢/٢٩٢٩ .
٧١	مقامات الحريري ــ رملة ، قافلة باتجاه مكة ــ رسم الواسطي ــ بغداد ١٢٣٧ باريس ٥٨٤٧ ــ ٩٤ .
٧٢	مقامات الحريري ــ أبو زيد والحارث ــ مصر ١٣٣٧ ــ موجود في مكتبة بولدون ٨٥/٤٥٨ .
٧٣	مقامات الحريري ــ أبو زيد وأبنه . مصر ١٣٣٤ ــ المكتبة الوطنية في فيينا ٦/٩ .
٧٤	مقامات الحريري ــ أمير وكأس في يده ــ مصر ١٣٣٤ ــ المكتبة الوطنية في فيينا .





٦٧

٦٨

٦٩



٧٠


وكاد يزعزع الجمال الشمر وانشد
ما الحج سيرك تأويبا وإدلاجا ولا اغتباطك أجمالا وأحداجا
الحج أن تقصد البيت الحرام على تجريدك الحج لا تبغي به حاجا
وتمتطي كاهل الإنصاف متخذا ردع الهوى هاديا والحق منهاجا



٧٢

٧٣

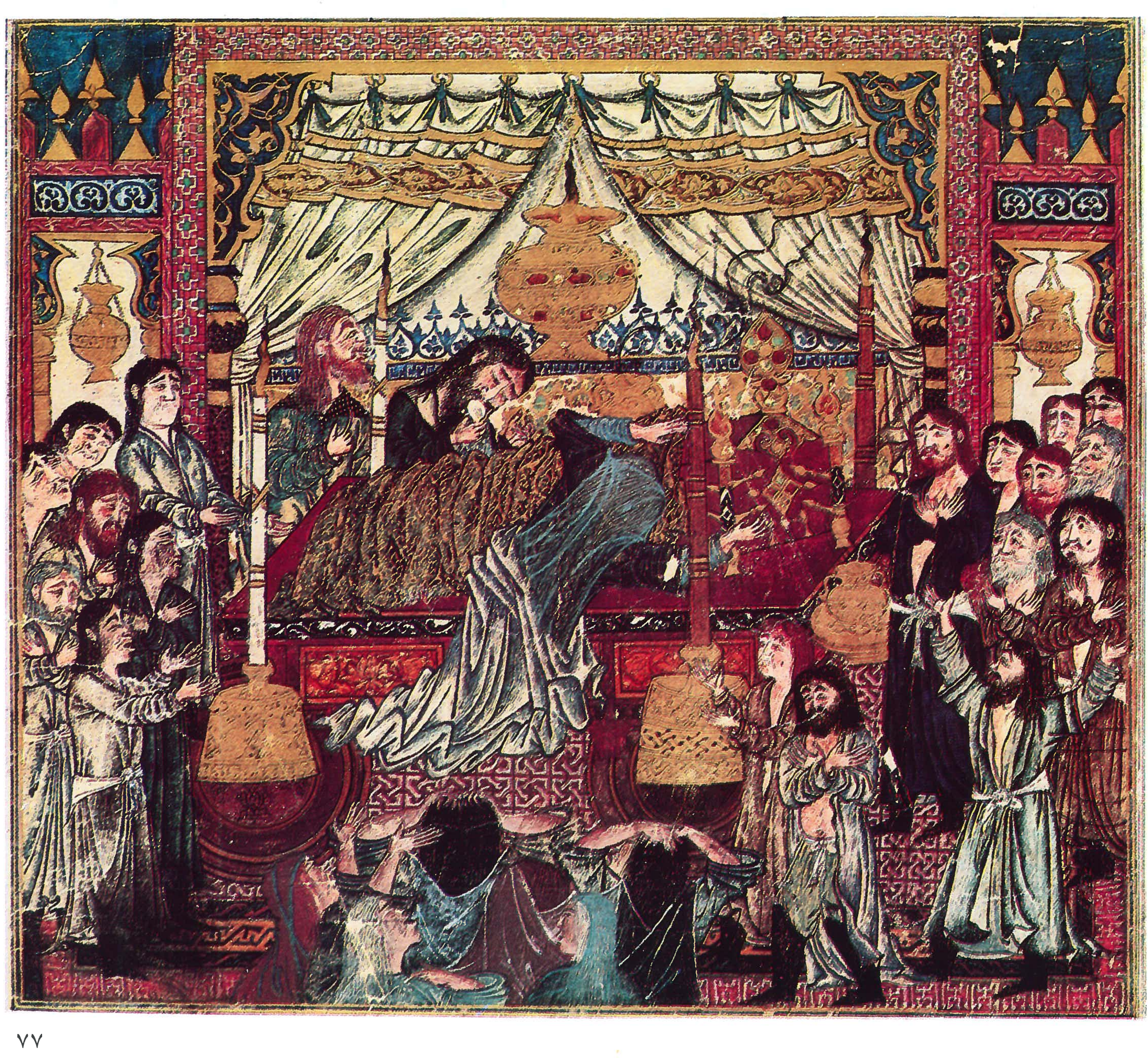


الـترقـين

رقم الصورة	موضوع الصورة
٧٥	ابن بختيشوع ــ منافع الحيوان . مجموعة من الفيلة ــ مراغة ــ ايران ١٢٩٤ ــ ١٢٩٩ ــ مكتبة مورغان نيويورك ــ ١٣/٥٠٠ .
٧٦	بيدبا ــ كليلة ودمنة . الغربان تسكب النار على البوم . سورية ١٣٢٥ ــ ١٣٥٠ باريس ٧٨/٣٤٦٧ .
٧٧	الفردوسي ــ الشاهنامه . الاسكندر الأكبر . تبريز ١٣٢٠ متحف فرير واشنطن .
٧٨	مختارات الاسكندرية ــ شيراز ١٤١ ــ لشبونة ــ غولبنكيان .
٧٩	الفردوسي (الشاهنامه) في جبال البروز ــ تبريز ١٣٧٠ ، موجودة في متحف طوب كابي ــ استامبول .
٨٠	خواجا كيرماني ــ شعر . هومي وهمايون في بستان . إيران القرن ١٥ متحف الفنون الزخرفية في باريس .
٨١	كليلة ودمنة قصة القرد والسلحفاة ــ المدرسة التيمورية ١٤١٠ مكتبة غوليستان ، طهران .
٨١/٢	كليلة ودمنة ــ الثور في البرية ــ المدرسة التيمورية ١٤١٠ مكتبة غوليستان ــ طهران .
٨٢	الفردوسي (الشاهنامه) ــ هراة ــ ١٤٤٠ . محفوظ في الجمعية الآسيوية الملكية ــ لندن ١٦٥/٢٣٩ .

٧٥

٧٦



٧٧



سراینده هر یک دگرگون سرود




در حکمت گوید





المنمنمات






ملک را دل رفته آمد بجای
بخندید و گفت ای نکوهیده رای
مرا یاوری کرد فرخ سروش
وگرنه زه آورده بودم بگوش
نگهبان مرعی بخندید و گفت
نصیحت ز منعم نباید نهفت




بر آن صورت چو صنعت کرد لختی
بسر سبزی بر آن سبزه نشستند
عروسان زناشویی ندیده
بکاوین از جهان خود را خریده
بدوسانید بر شاخ درختی
گهی شمشاد و گه گلدسته بستند
وز آنجا چون پری شد ناپدید
که از گلها گلاب انگیختندی
رسیدند آن پری رویان دلبر
که از خنده طبرزد ریختندی



چو آتش بجوشید رخش آن زمان
همان تیز دندان به پشت اندرش
سوی رخش رخشان بیامد دمان
دو دست اندر آورد و زد بر سرش
همی زدش بر خاک تا پاره کرد
ددی را بدان چاره بیجان کرد
چو بیدار شد رستم تیز چنگ
جهان دید بر شیر تاریک و تنگ
چنین گفت کای رخش ناهوشیار
که گفت که با شیر کن کارزار
اگر تو شدی کشته بر دست اوی
من این ببر و این مغفر جنگجوی
چگونه کشیدی به مازندران
کمند کیانی و گرز گران
سرم گر ز خواب خوش آگه شدی
ترا جنگ با شیر کوته شدی
چو خورشید برزد سر از تیره کوه
تهمتن ز خواب خوش آمد ستوه
تن رخش بسترد و زین برنهاد
ز یزدان نیکی دهش کرد یاد
یکی راه پیش آمدش ناگزیر
همی رفت بایست بر خیره خیر

المنمنمات

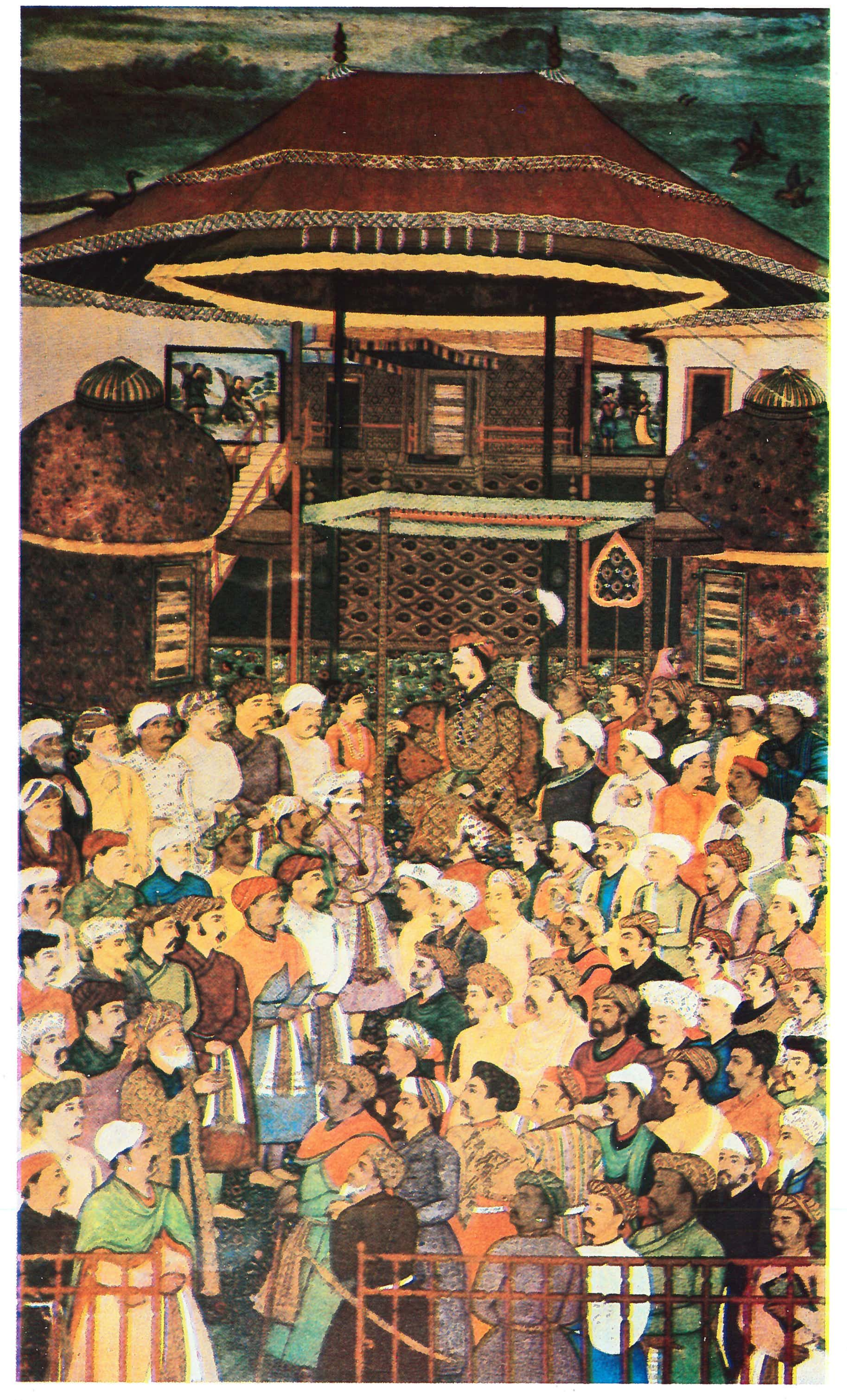
رقم الصورة	موضوع الصورة
٩٠	نظامي ــ خسرو وشيرين . ايران ١٥٤٠ المتحف الملكي الاسكتلندي ادنبره .
٩١	ميرسيد علي ــ مشاهد من العسكر ــ ايران ١٥٤٠ ــ متحف فوغ كمبردج .
٩٢	مير علي شير ناواي ــ سبع سيارة . بخارى ١٥٥٣ ــ مكتبة بولدوين اكسفورد ٣٤/٣١٨ .
٩٣	جامي ــ التيجان السبعة ــ قزوين وهراة ــ ١٥٥٦ ــ متحف فرير واشنطن ٢/٤٦ .
٩٤	دار بارجا هنغير . الهند القرن ١٧ ــ متحف الارميتاج ــ لينغراد .
٩٥	الشاهنامه . ولادة رستم ــ الهند نهاية القرن ٦١ متحف نيودلهي .
٩٦	محمدي ــ العشاق ١٩٧٥ ــ متحف بوسطن .
٩٧	عاشقان . رسم رضا عباسي ــ العهد الصفوي ١٦٢٠ متحف سياتل .
٩٨	الفردوسي ــ الشاهنامه . البستان/إيران ١٦٤٨ مكتبة وندسور .
٩٩	لقاء جاهنغير ــ رسم رضا عباسي ــ الهند بداية القرن ١٧ ــ متحف طهران ١٥٢ .
١٠٠	الشاب والقهوة ــ رسم رضا عباسي ــ اصفهان القرن ١٧ ــ متحف الفنون الزخرفية ــ طهران .

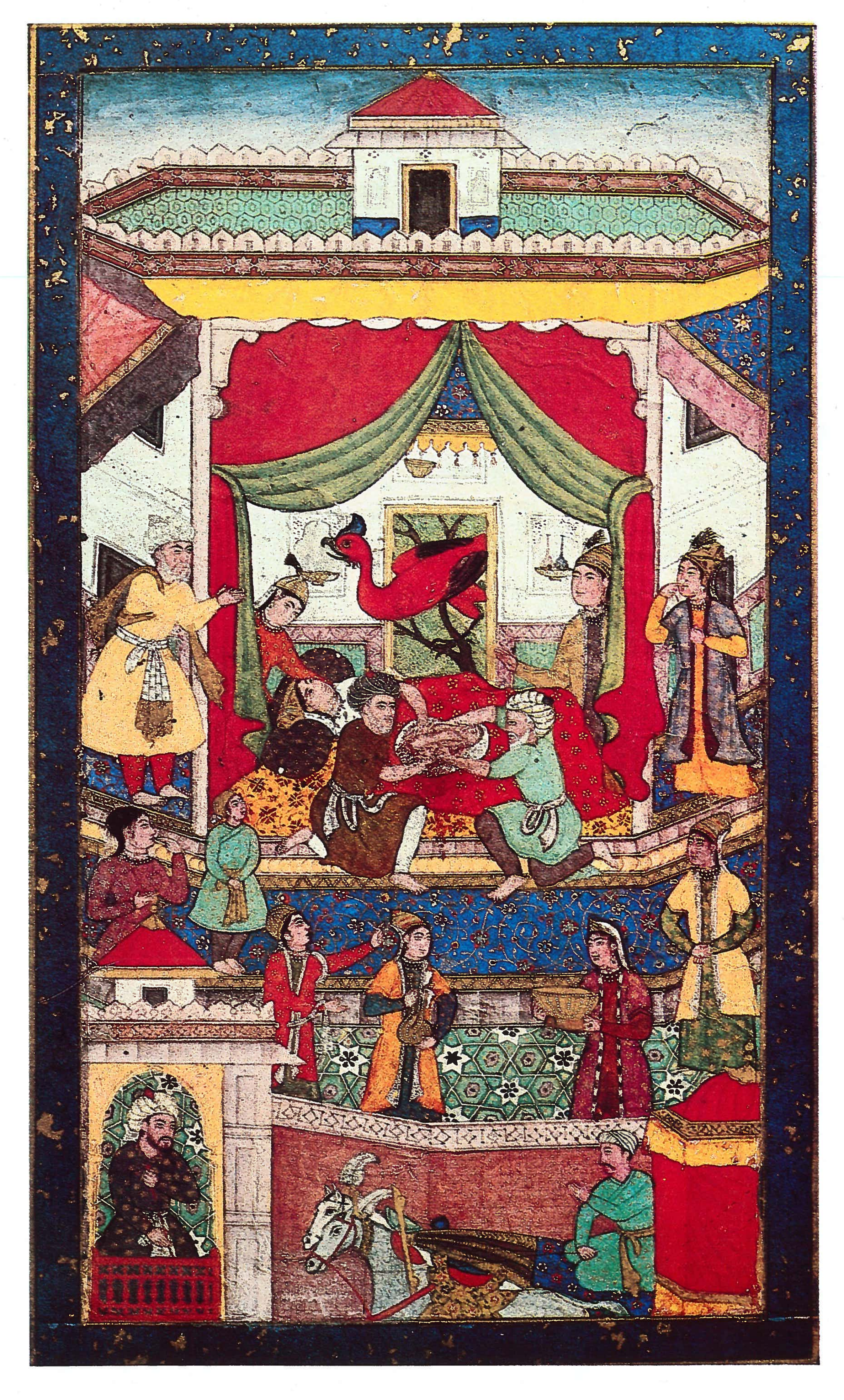

















بدرید جوشن بدان خوش شیر
برو خیره شد پهلوان دلیر
بزد تیغ و انداخت از تن سرش
فرو ریخت چون رود خون از برش
چو رستم بدان اژدهای دژم
بزد تیغ و افتاد آن تیزدم
زمین شد ز خون اندرش ناپدید
یکی چشمه خون از و بردمید


۱۳۵۳۷



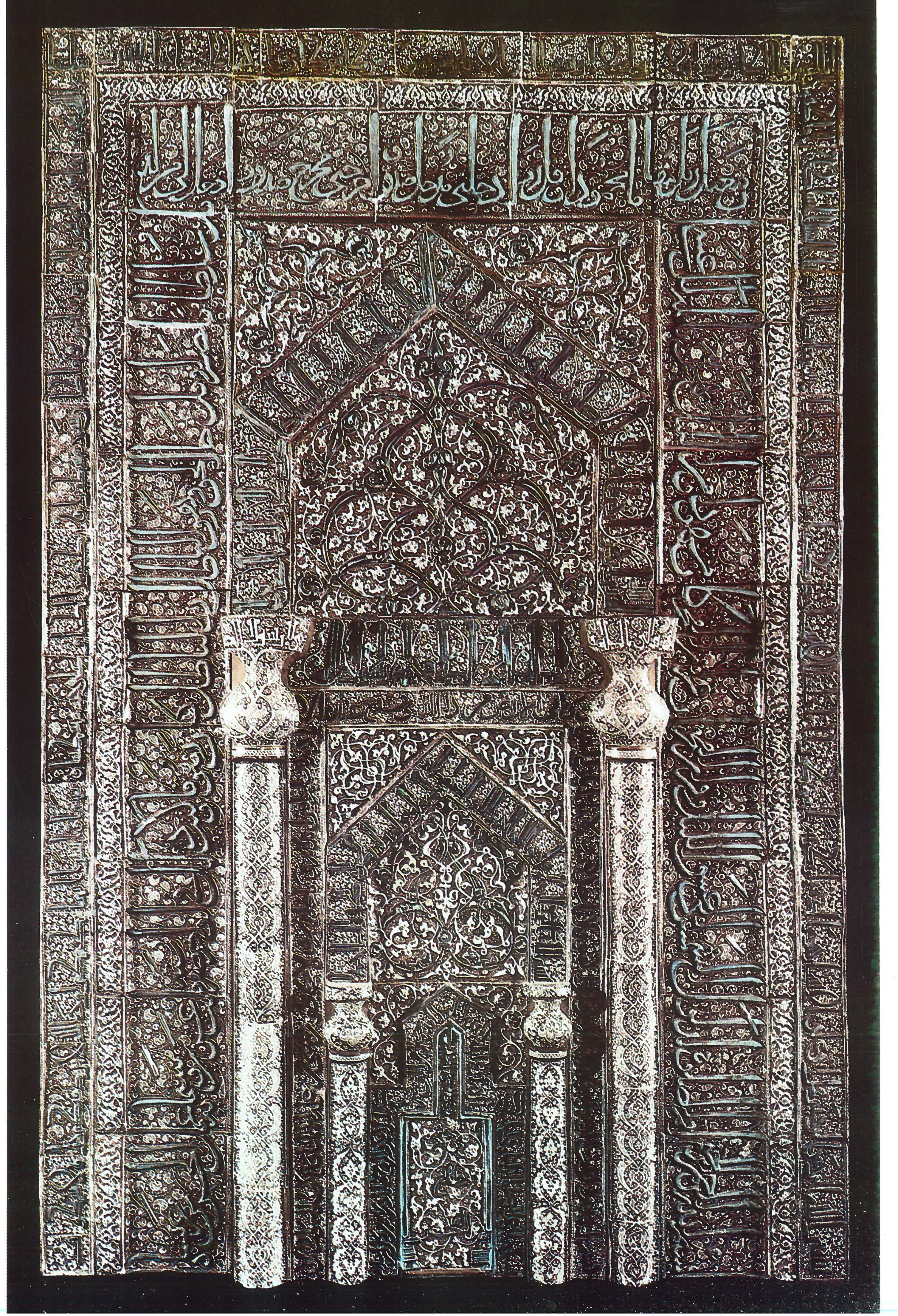
الرقش العربي








عثمان پاشا

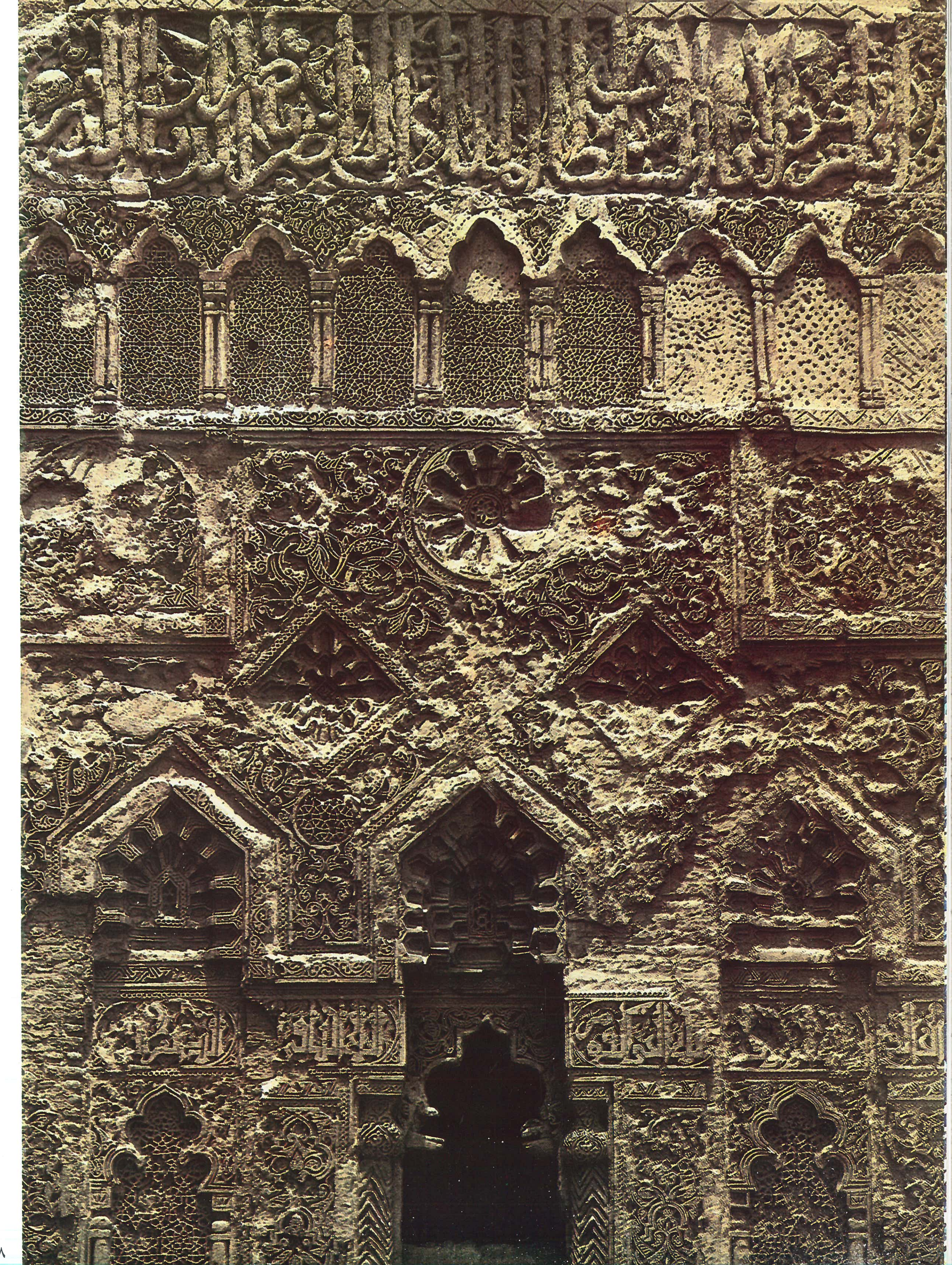


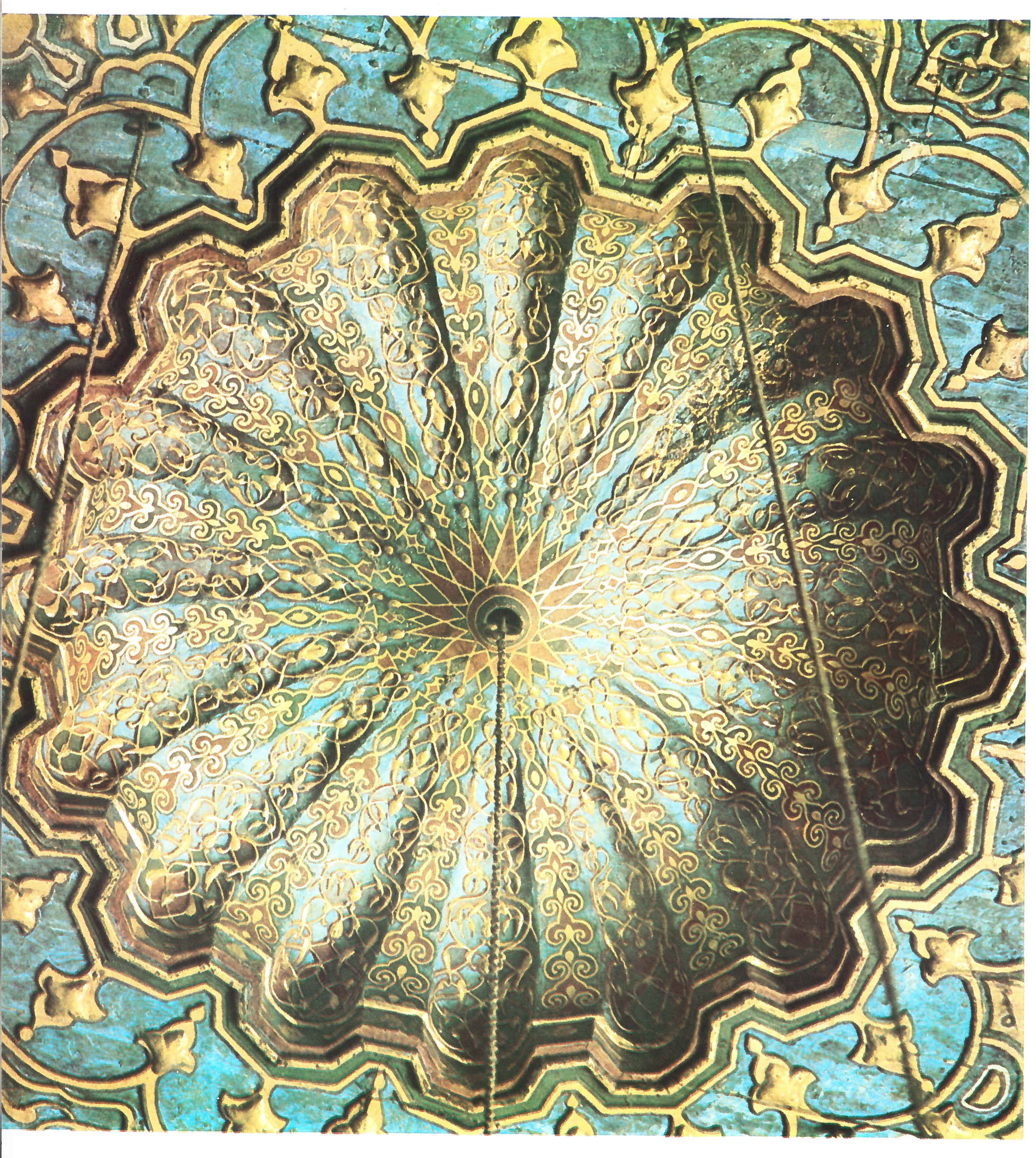


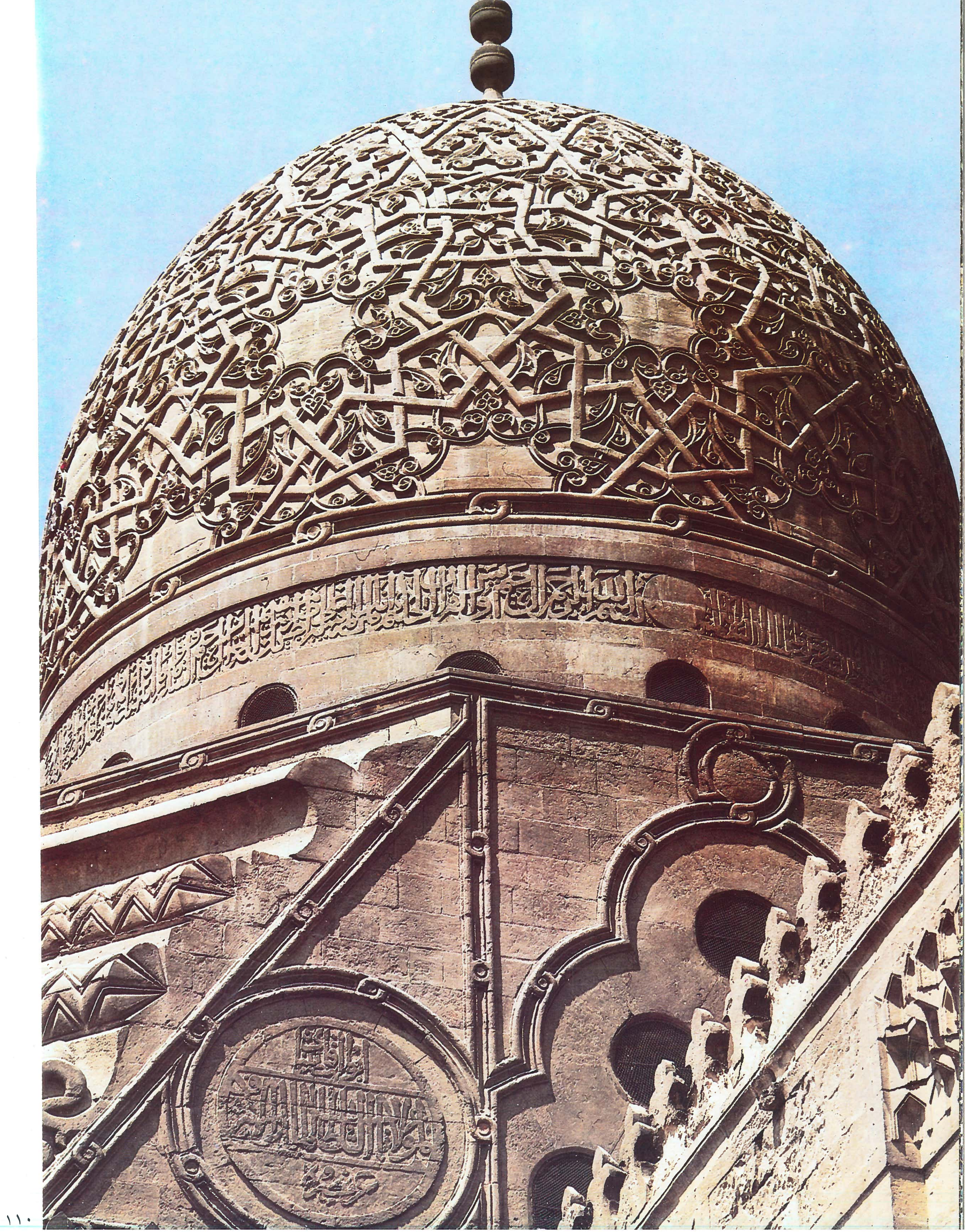


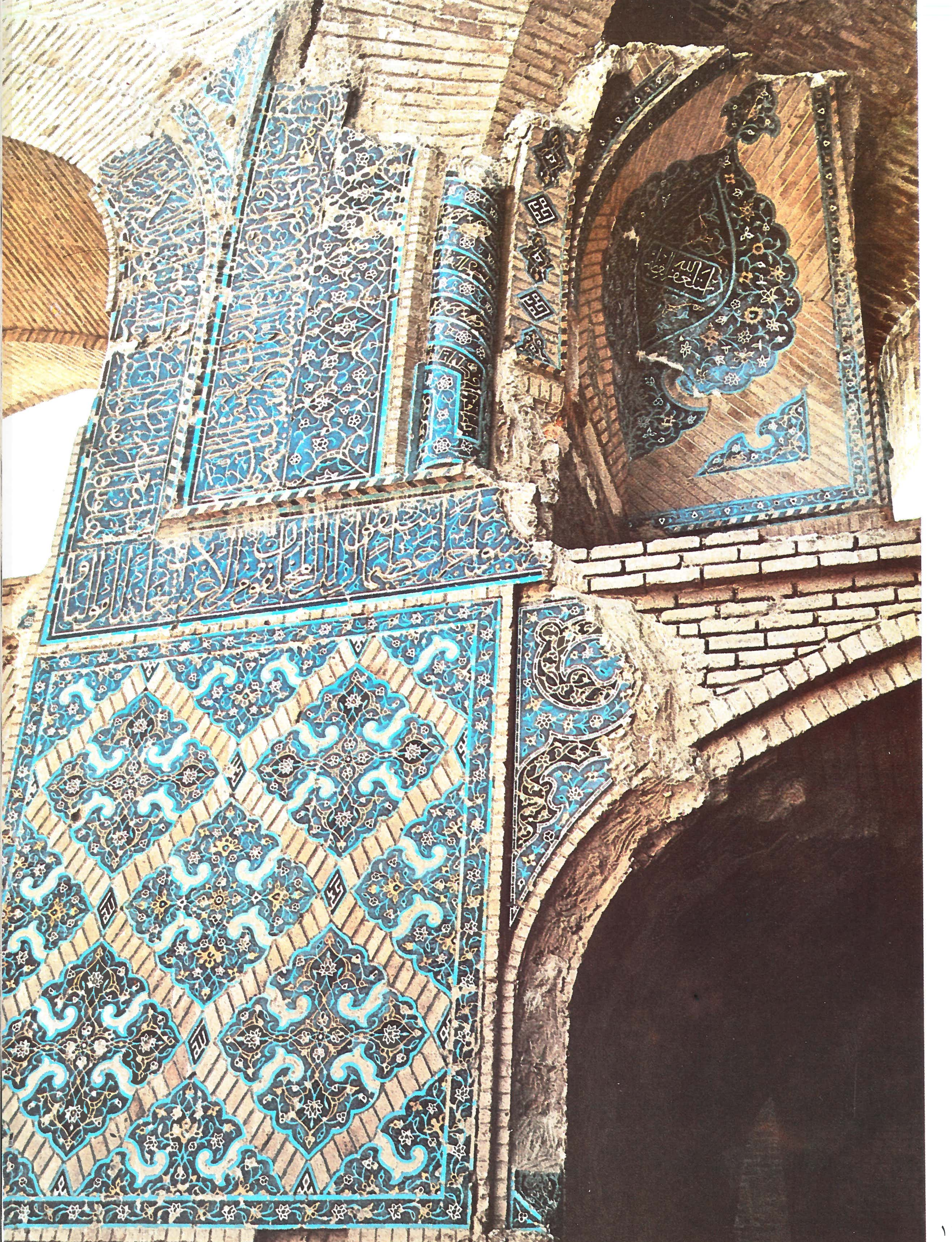
الرقش العربي

رقم الصورة	موضوع الصورة
١٠٨	القاهرة ـــ مدرسة السلطان محمد ابن قلاوون ـــ الزخرفة النجمية للمئذنة ١٢٩٦ .
١٠٩	القاهرة ـــ مدرسة السلطان برقوق ـــ القبة الداخلية ١٣٨٦ .
١١٠	القاهرة ـــ قبة مدفن السلطان قايتباي ١٤٧٢ ـــ ١٤٧٤ .
١١١	تبريز ـــ المسجد الأزرق ـــ زخرفة الحرم ١٤٦٥ .
١١٢	أصفهان ـــ مسجد الشاه ـــ القبة والحرم ١٦١١ ـــ ١٦٢٦ .
١١٣	أنقره ـــ مسجد أرسلان خانة ـــ المحراب من القيشاني ق ٨ .

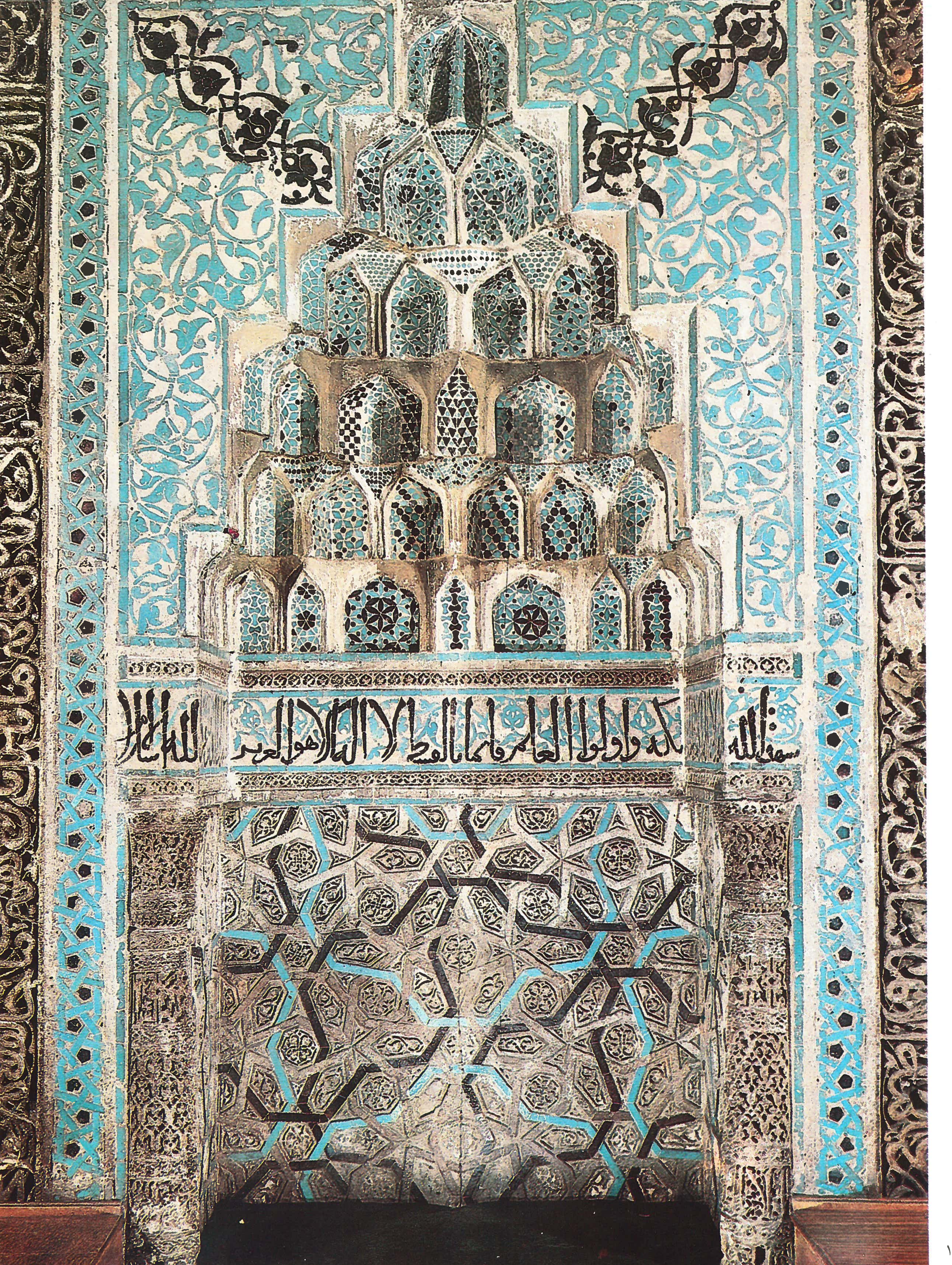






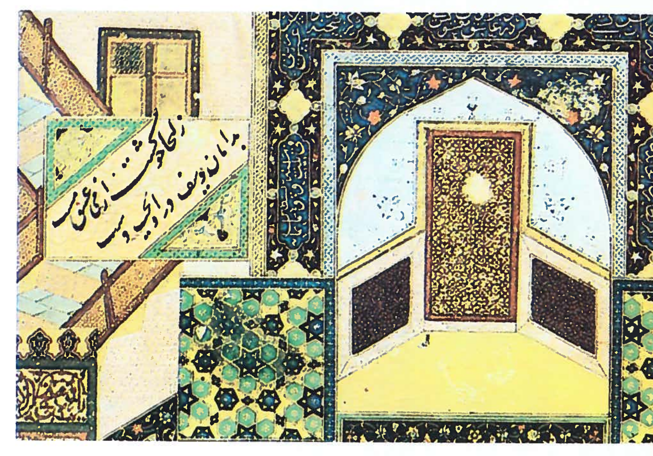


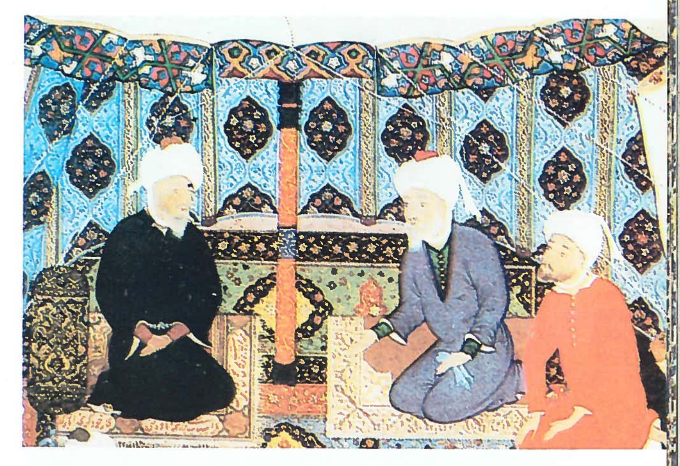














١ ــ نموذج من الخط الكوفي ــ ق ٩ ــ ١٠ ــ متحف ايران بستان ــ طهران

٢ ــ مقامات الحريري ــ بغداد ١٢٣٧ ــ المكتبة الوطنية ــ باريز

٣ ــ بستان سعدى . للمصور بهزاد ــ هراة ــ ١٤٨٨ ــ القاهرة

٤ ــ ميرسيد علي ــ مشهد الخيمة ــ ايران ١٥٤٠ ــ متحف فوغ ــ هارفرد

٥ ــ شاب وبيده كأس من الخزف المصور ق ١١ ــ ١٢ ــ المتحف الاسلامي ــ القاهرة

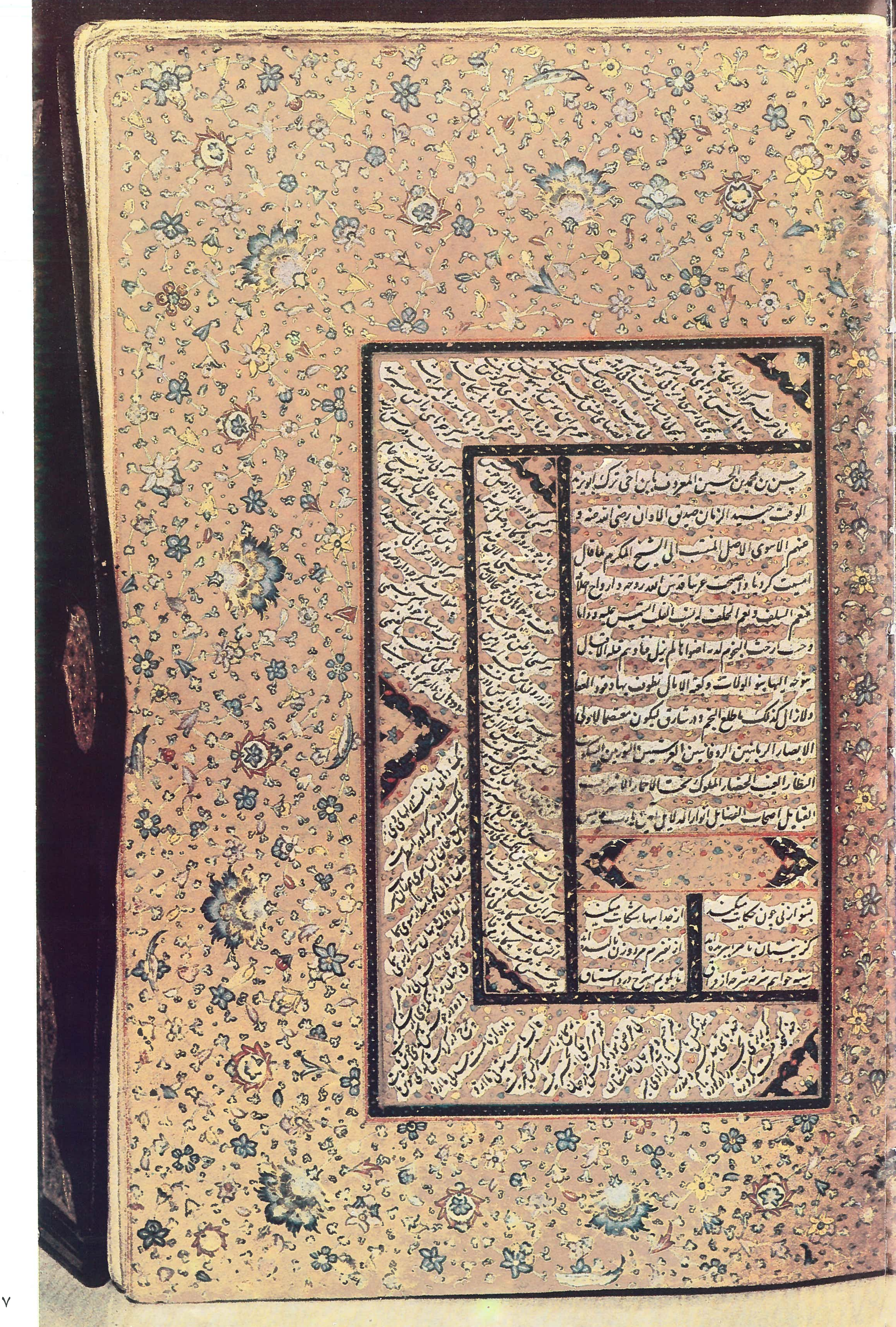
الخطّ العربي

رقم الصورة	موضوع الصورة
١١٤	صفحة من القرآن ــ خط كوفي . القرن ٩ ــ ١٠ ــ متحف ايران بستان ــ طهران .
١١٥	ورقة من القرآن ــ خط نسخي ــ القرن ١٣ ــ ١٤ العصر المملوكي . متحف ميتروبوليتان ــ نيويورك .
١١٦	١١٧ صفحة مزدوجة منمنمة لكتاب المثنوي ــ نهاية القرن ١٥ ــ متحف الفن التركي استامبول .
١١٨	١١٩ صفحة مزدوجة ــ مخط محمد بيك ، من أصل الجامع . القرن . ١٨ المكتبة الوطنية في القاهرة .
١٢٠	القرآن الكريم ــ خط ثلث وجد في دمشق القرن ١٤ المتحف الوطني بدمشق .



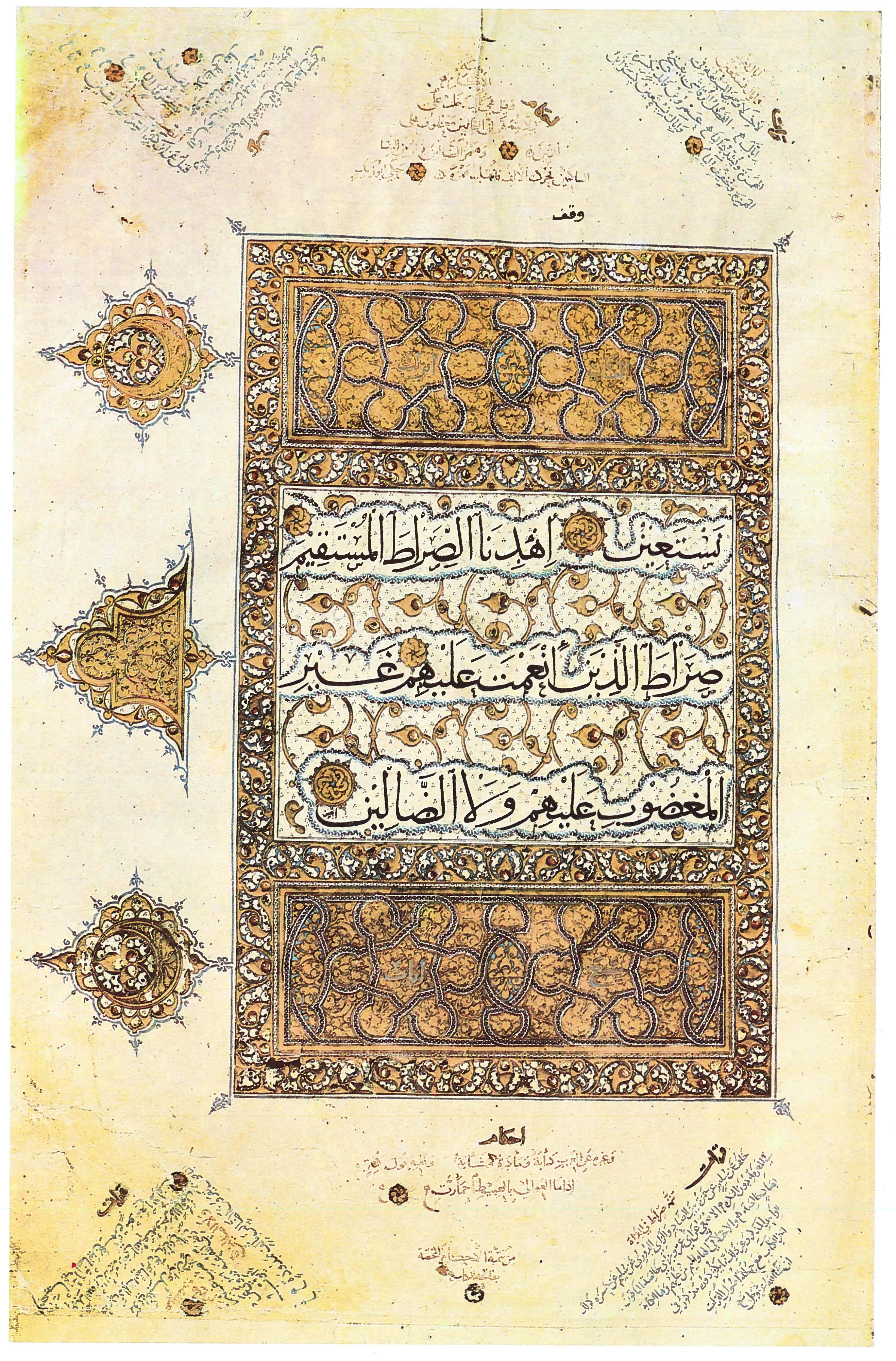

بسم الله الرحمن الرحيم
قل أعوذ برب الناس
ملك الناس إله الناس


هذا كتاب المثنوی وهو اصول اصول الدین فی کشف اسرا
الاصول والیقین وهو فقه الله الاکبر وشرع الله وبرهان الله الا
مثل نوره کمشکوة فیها مصباح یشرق اشراقا انور من الاصباح
وهو الجنان ذو العیون والاغصان فیها عین تسمی
عند ابناء السبیل سلسبیلا وعند اصحاب المقامات والکرا
خیر مقاما واحسن مقیلا الابرار فیها یأکلون ویشربون
والاحرار منه یفرحون ویطربون وهو کنیل مصر شراب للصاب
وحسرة علی آل فرعون والکافرین کما قال الله تعالی یضل
کثیرا ویهدی به کثیرا وانه شفاء الصدور وجلاء الاحزان
وکشاف القرآن وسعة الارزاق وتطیب الاخلاق بایدی
سفرة کرام بررة یمنعون ان یمسه الا المطهرون لا یأتیه



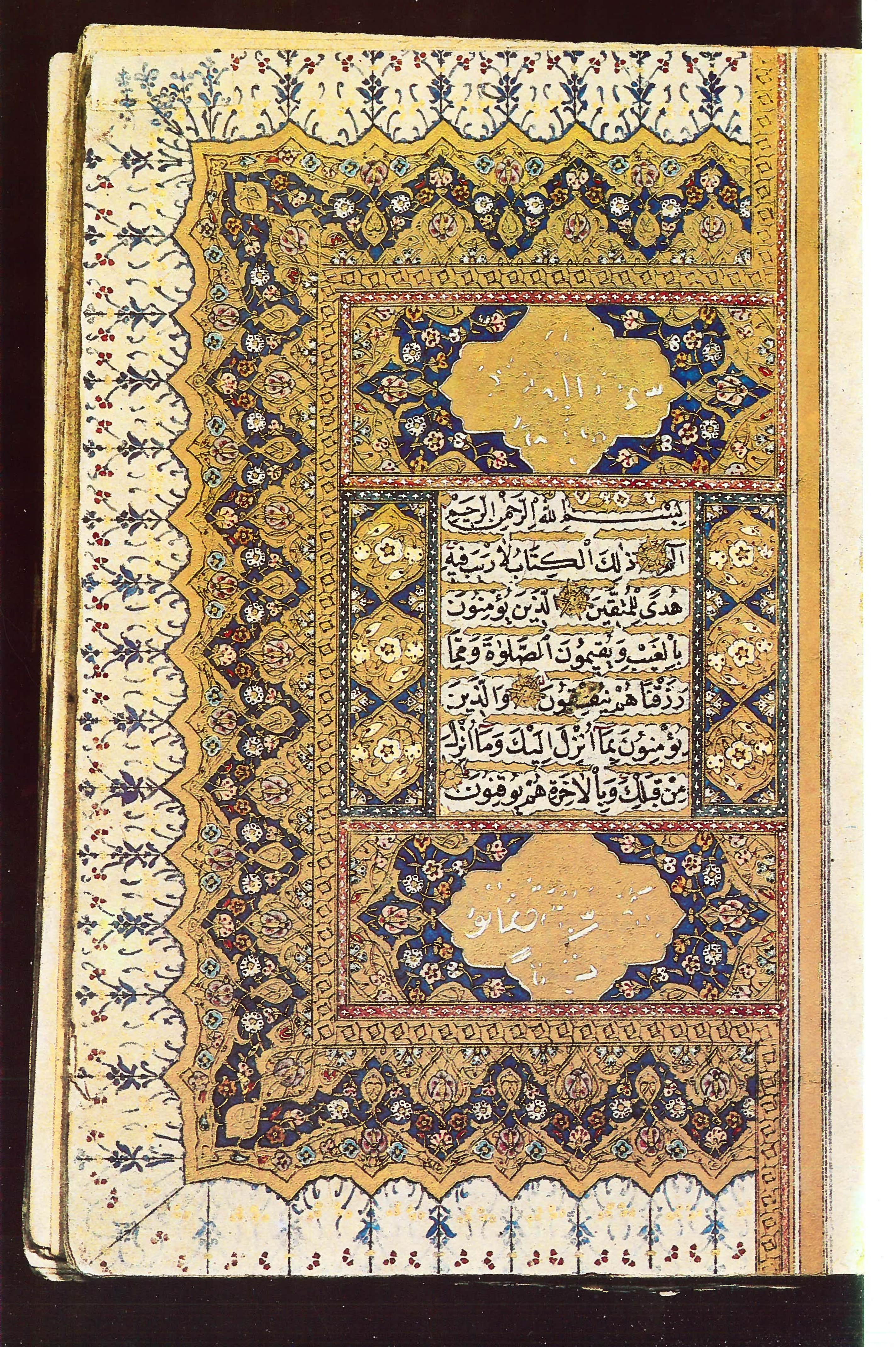

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العلمين الرحمن الرحيم ملك
يوم الدين إياك نعبد وإياك نستعين
اهدنا الصرط المستقيم صرط الذين
أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم
ولا الضالين


بسم الله الرحمن الرحيم
الم ذلك الكتب لا ريب فيه هدى للمتقين الذين
يومنون بالغيب ويقيمون الصلوة ومما رزقنهم
ينفقون والذين يومنون بما انزل اليك وما انزل
من قبلك وبالاخرة هم يوقنون اولئك على هدى من
ربهم واولئك هم المفلحون ان الذين كفروا
سواء عليهم ءانذرتهم ام لم تنذرهم
لا يومنون ختم الله على قلوبهم وعلى
سمعهم وعلى ابصرهم غشوة ولهم
عذاب عظيم ومن الناس من يقول ءامنا
بالله وباليوم الاخر وما هم بمومنين
يخدعون الله والذين ءامنوا وما يخدعون
الا انفسهم وما يشعرون في قلوبهم مرض
فزادهم الله مرضا ولهم عذاب اليم بما
كانوا يكذبون واذا قيل لهم لا تفسدوا
في الارض قالوا انما نحن مصلحون الا انهم
هم المفسدون ولكن لا يشعرون واذا
قيل لهم ءامنوا كما ءامن الناس قالوا انومن
كما ءامن السفهاء الا انهم هم السفهاء

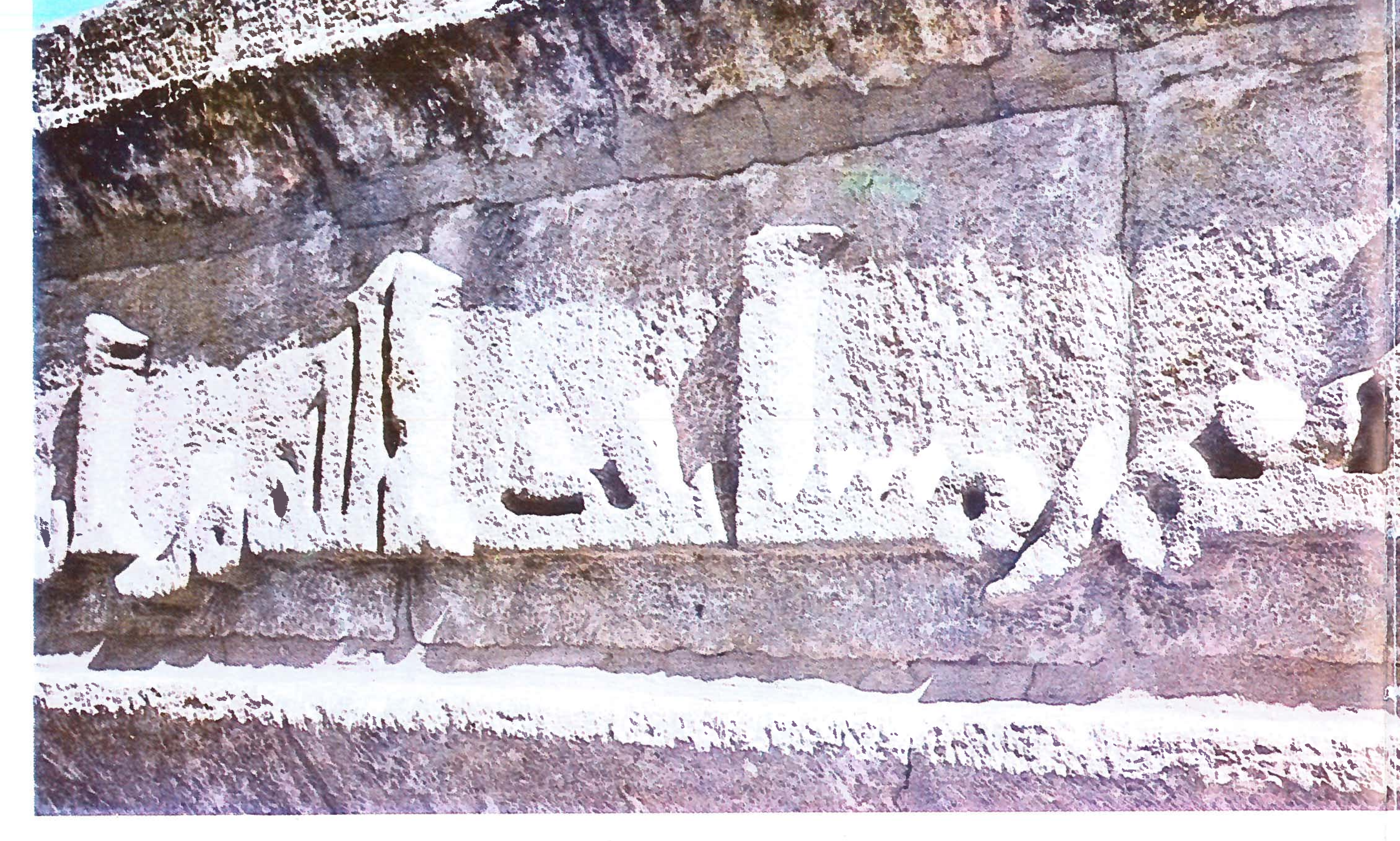


وقف
نستعين اهدنا الصراط المستقيم
صراط الذين أنعمت عليهم غير
المغضوب عليهم ولا الضالين

الخطّ العربي


بسم الله الرحمن الرحيم
الم ذلك الكتاب لا ريب فيه
هدى للمتقين الذين يؤمنون
بالغيب ويقيمون الصلوة ومما
رزقناهم ينفقون والذين
يؤمنون بما انزل اليك وما انزل
من قبلك وبالآخرة هم يوقنون

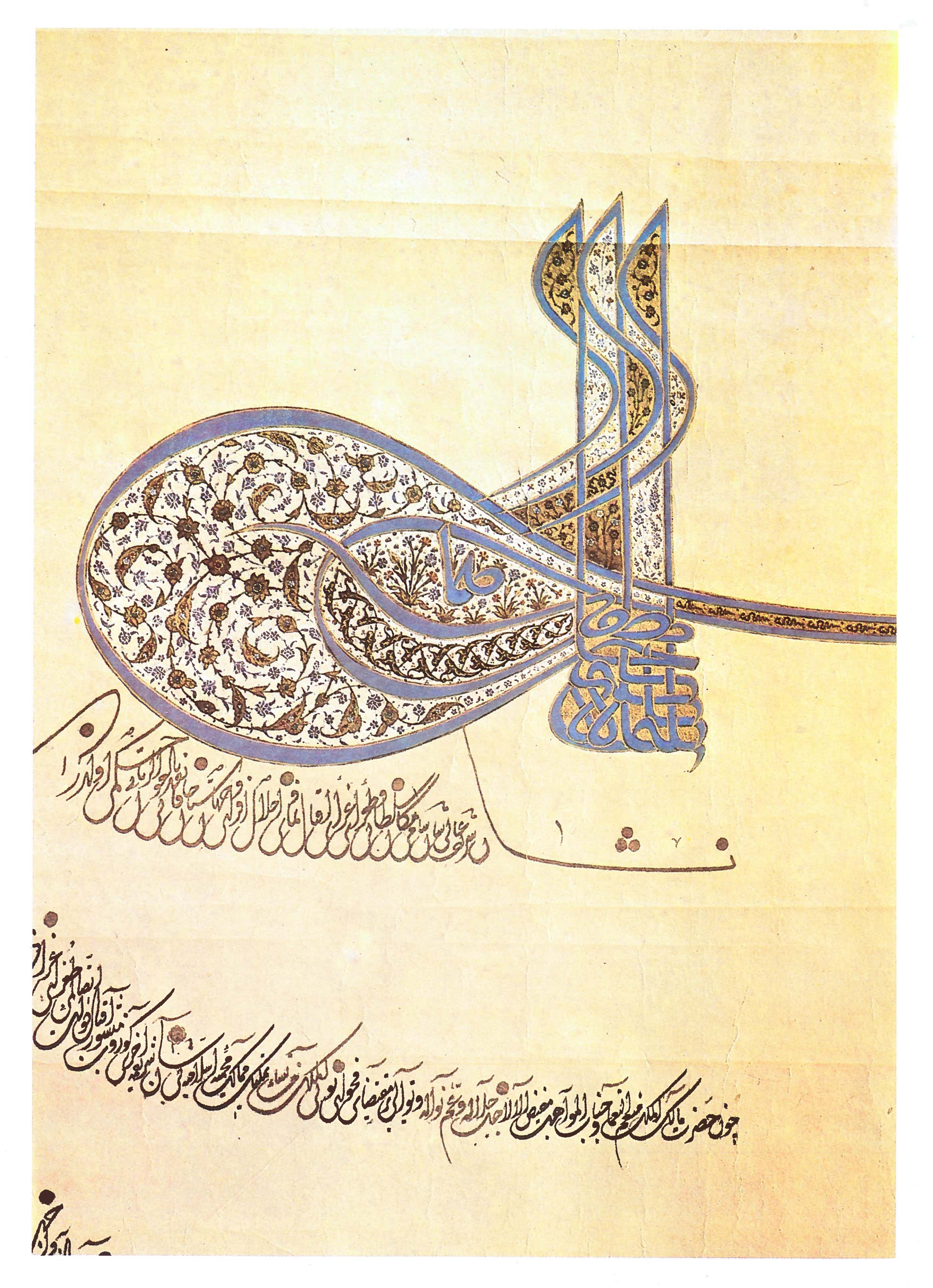




١٢٣

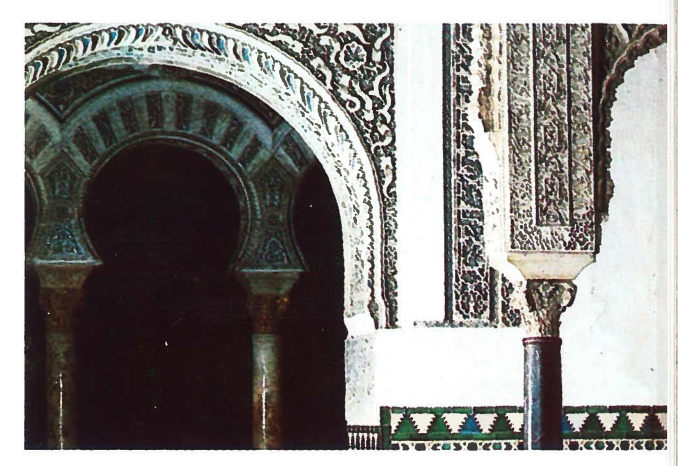
١٢٤



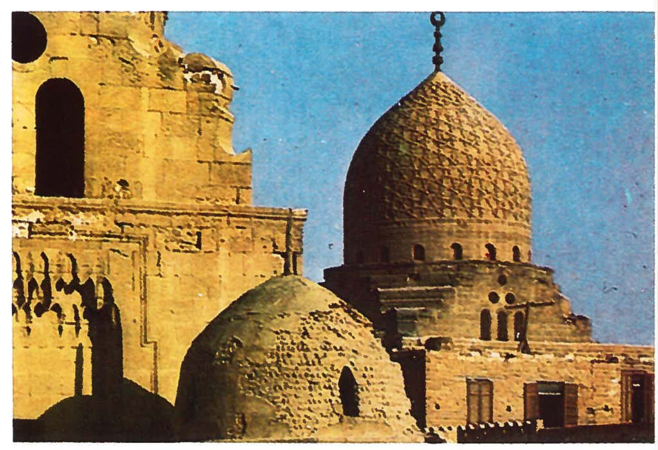














٦ ــ القيروان ــ المسجد الكبير ــ المئذنة ــ ٨٣٦

٧ ــ قصر اشبيلية ــ الفناء الداخلي ق ١٣ ــ ١٤

٨ ــ القاهرة ــ المسجد الأزرق ــ الكسوة القاشانية ١٦٥٢

٩ ــ القاهرة ــ قبور الخلفاء ــ ق ١٣ ــ ١٥

١٠ ــ اصفهان ــ مسجد الشيخ لطف الله ــ ايوان المدخل ١٦٠٢ ــ ١٦١٩

الفنون التطبيقيّة



١٢٩



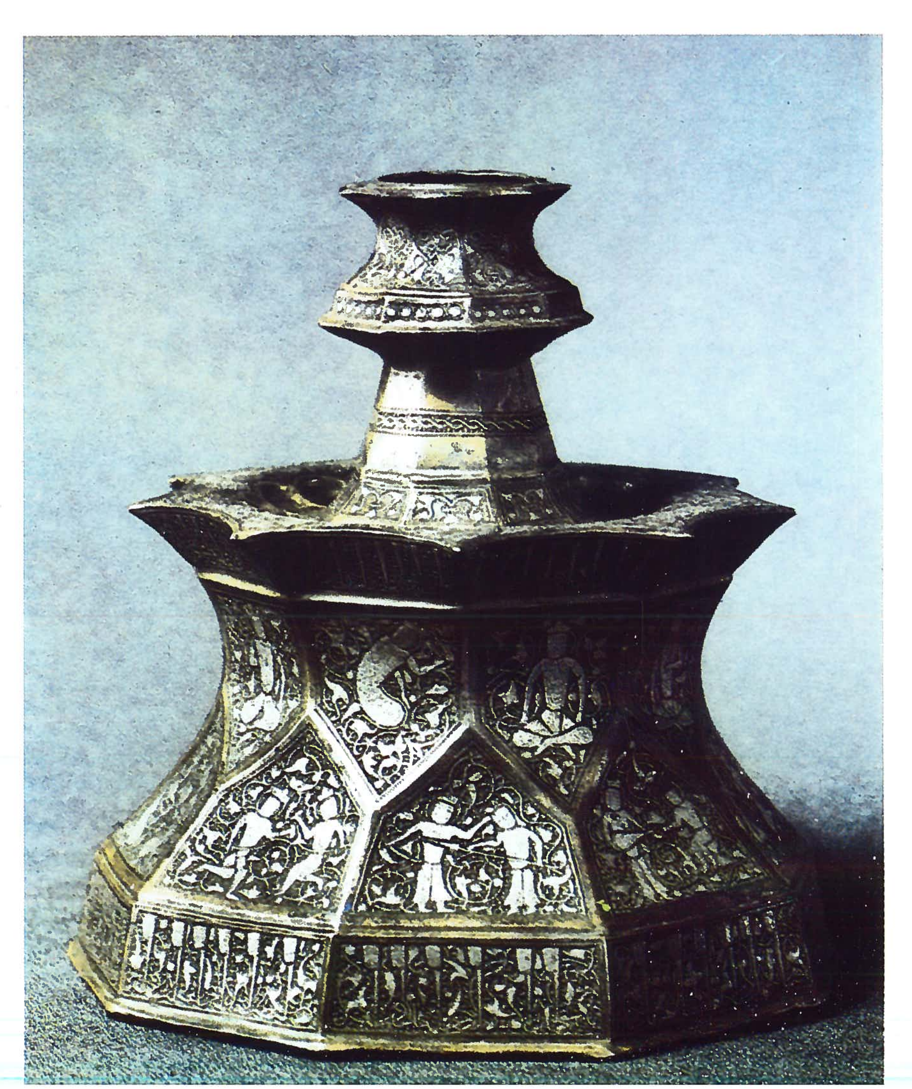
١٣٠



١٣١



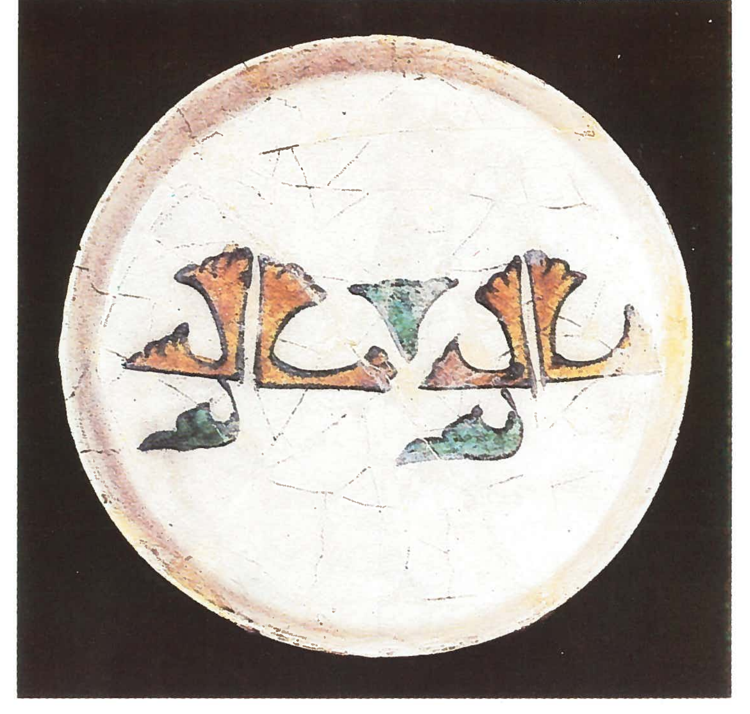
۱۳۲

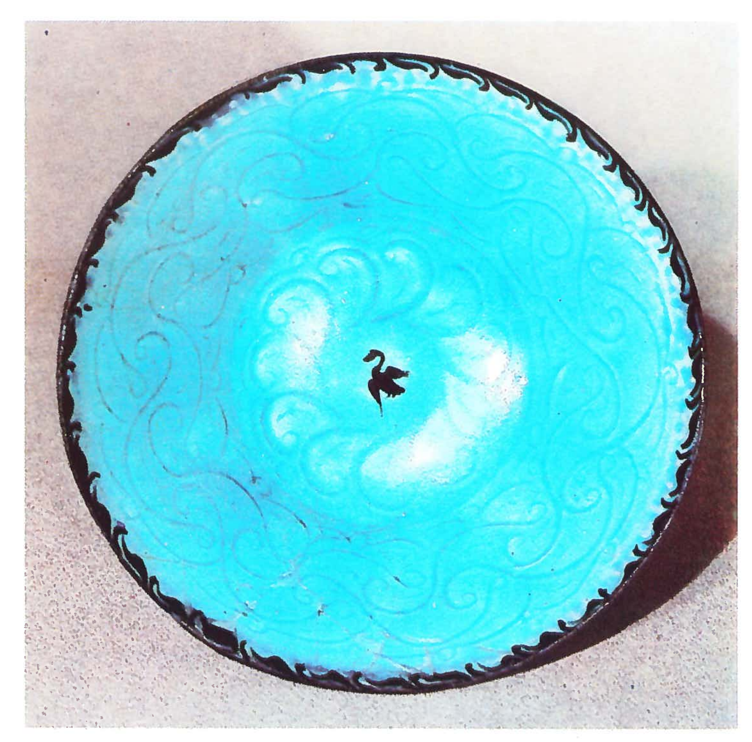
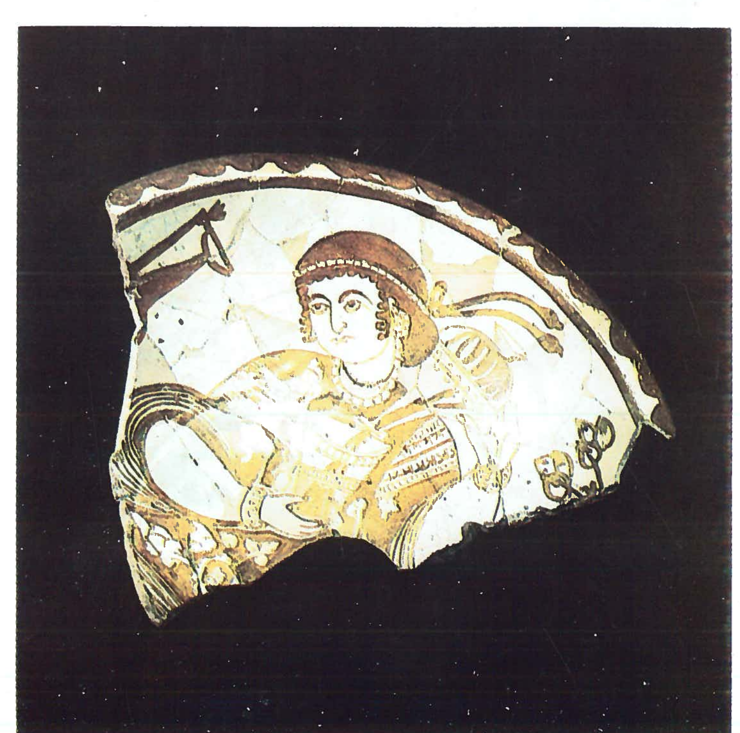


۱۳۳

١٣٥

١٣٤



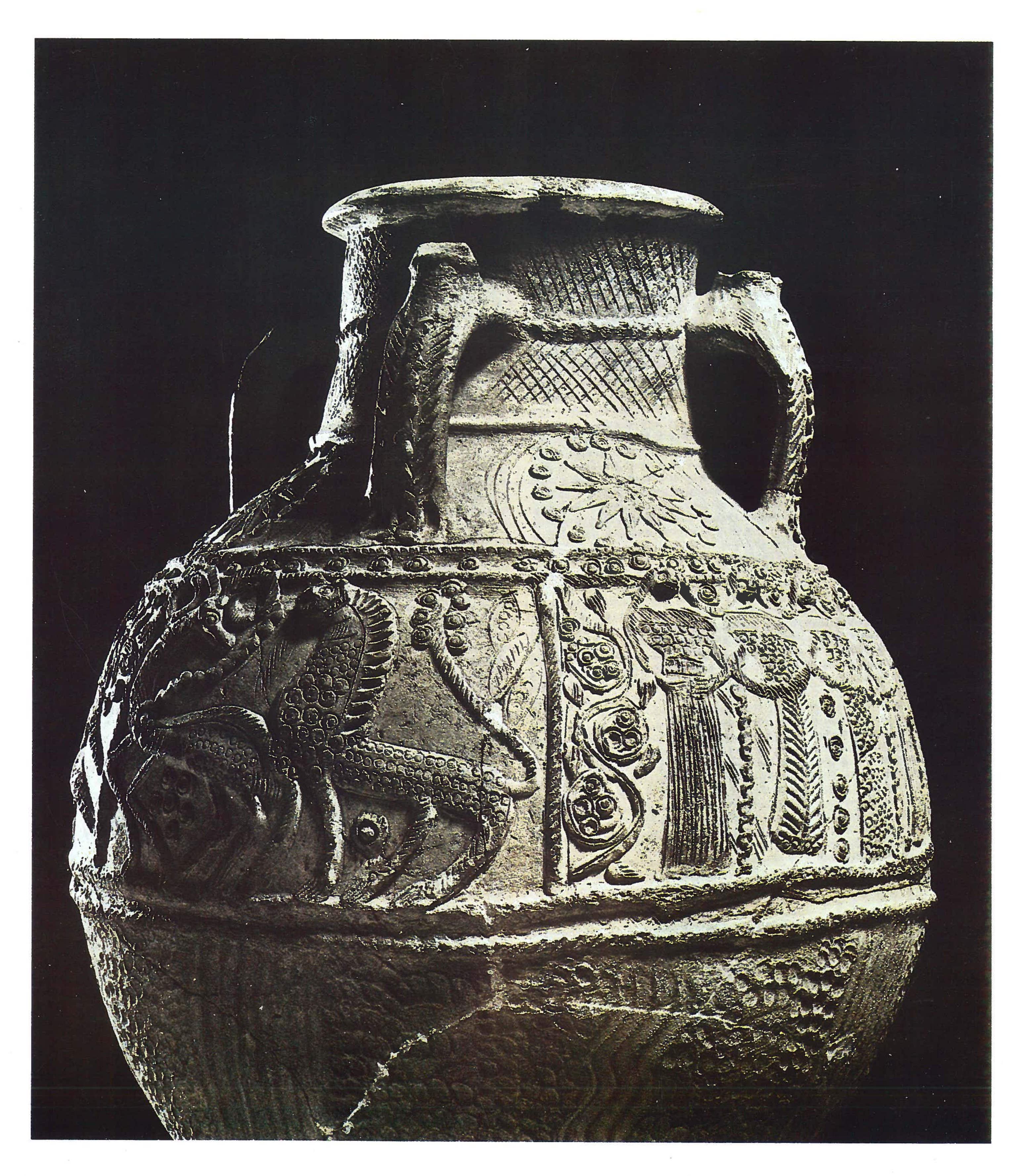

١٣٦
الى
١٤١





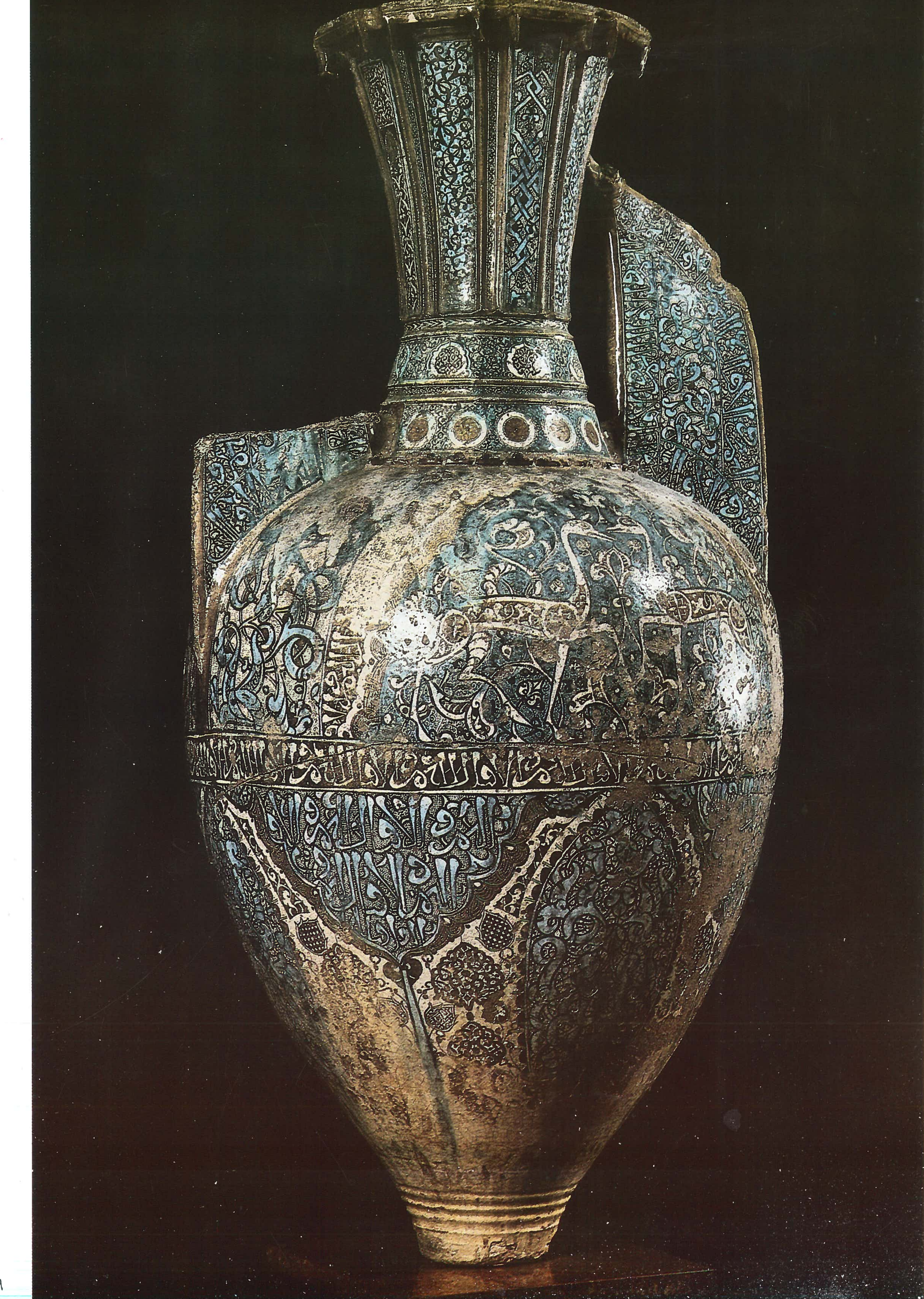



١٤٢
الى
١٤٧



الفنون التطبيقيّة

رقم الصورة **موضوع الصورة**





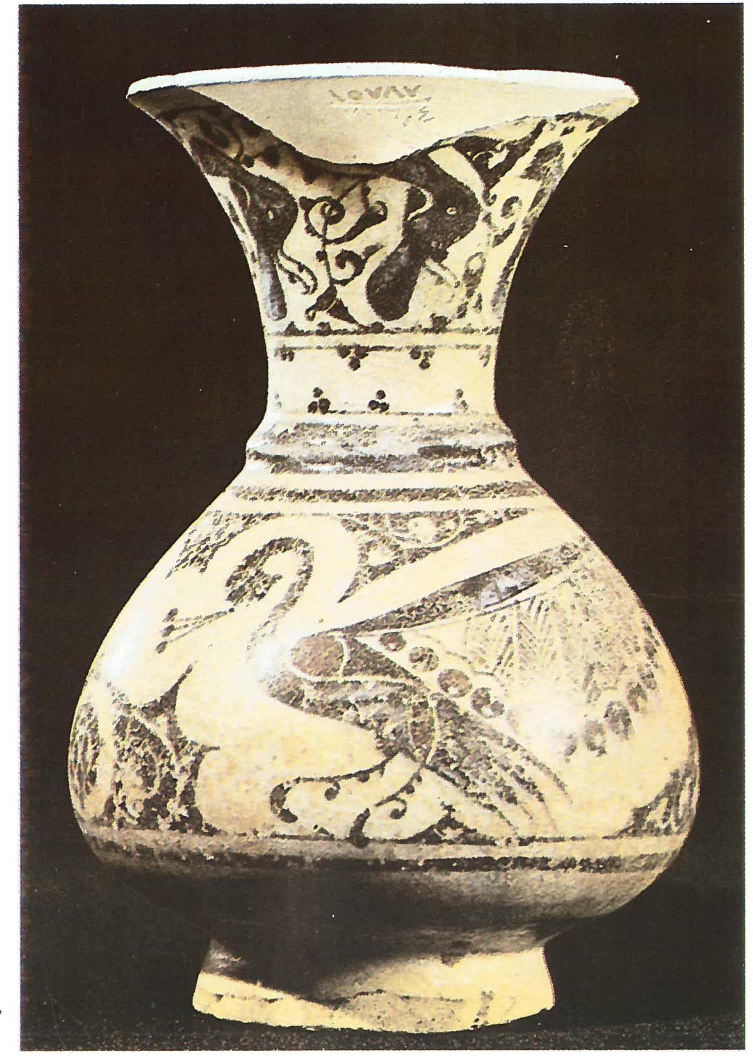
١٥٠



١٥١



١٥٢



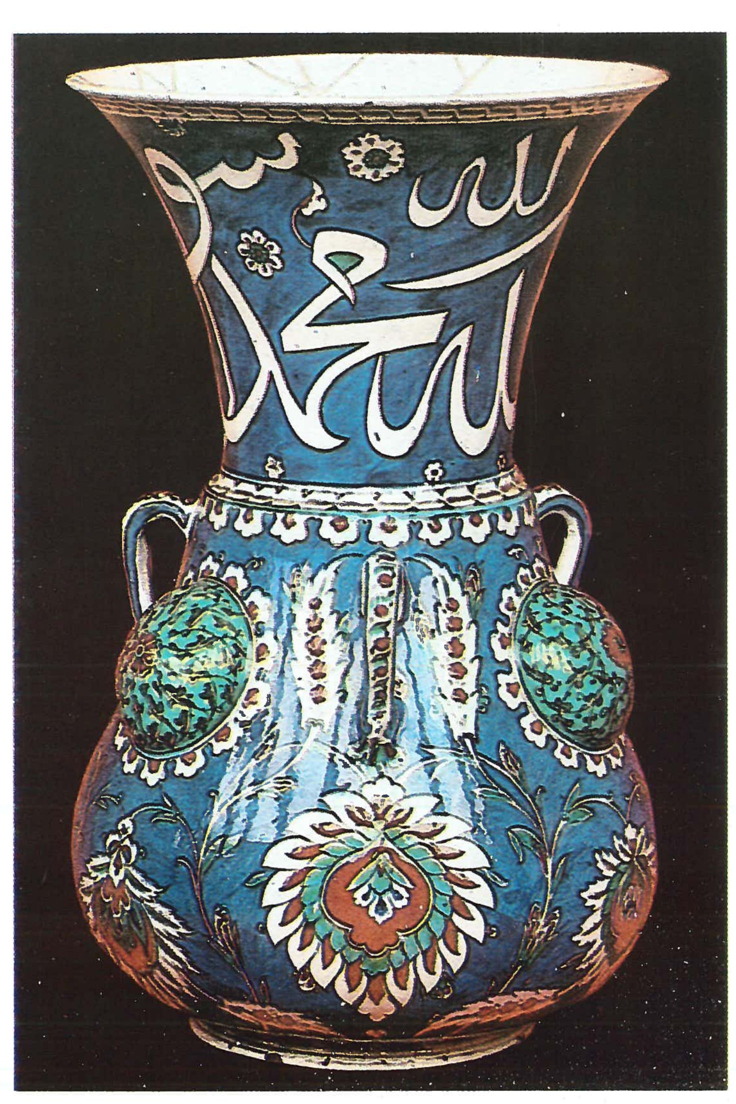
١٥٣



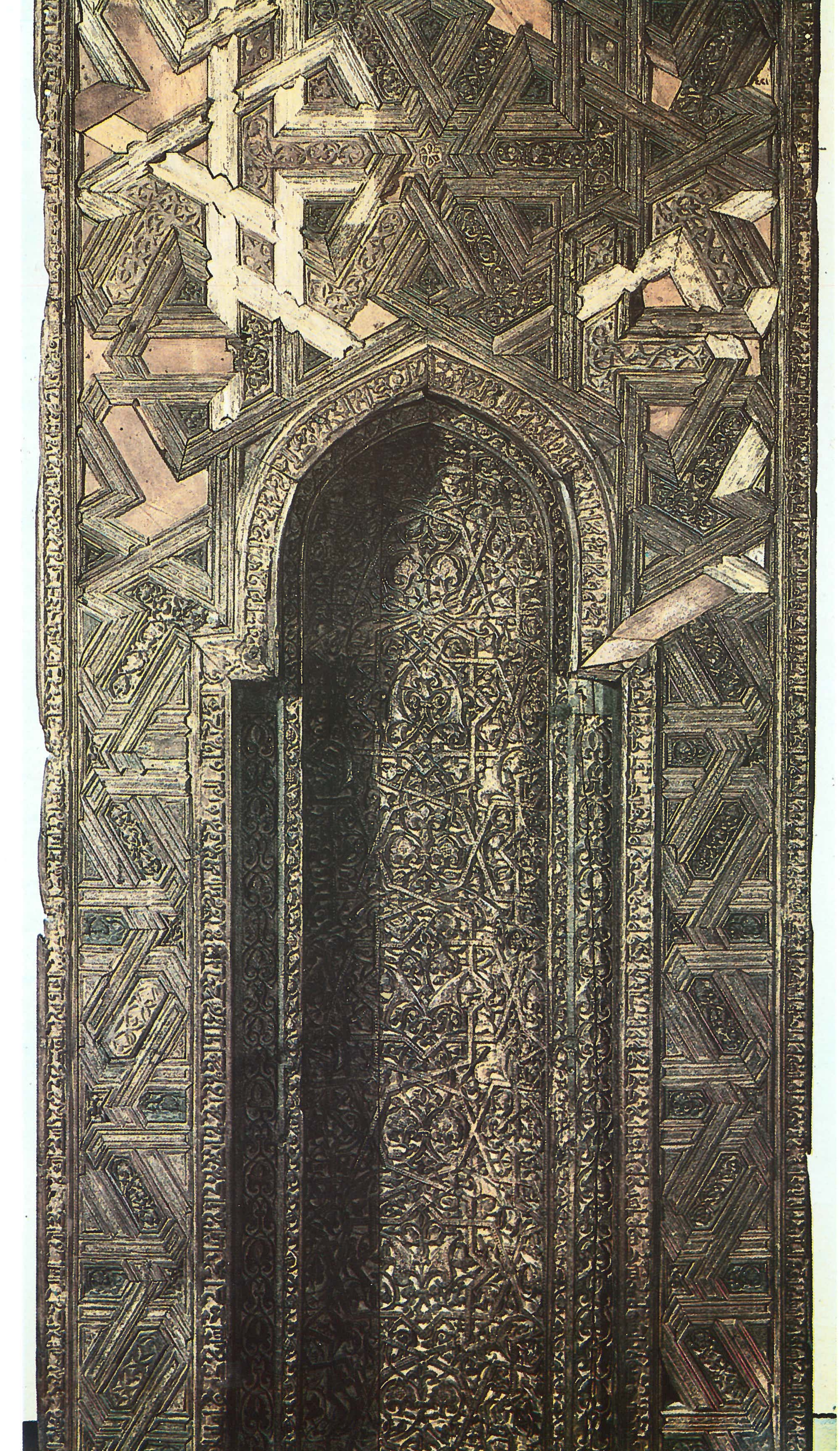
١٥٤



١٥٥



١٥٦









الملاحق

الملحق ١ - ملحق تاريخي .
الملحق ٢ - المراجع .
الملحق ٣ - قوائم الصور الملّونة .
الملحق ٤ - الكشّاف .
الملحق ٥ - المحتوى .

الملحق ١

ملحق تاريخي

العام الميلادي	الأحداث التاريخية	المنشآت المعمارية الهامة
٦١٨	الهجرة النبوية من مكة الى المدينة	
٦١٩		بناء مسجد الرسول في المدينة
٦٣٠	عودة الرسول الى مكة	
٦٣٢	وفاة الرسول	
٦٣٢ ــ ٦٣٤	ابو بكر الصديق	
٦٣٤ ــ ٦٤٢	فتح الشام والعراق	
٦٣٤ ــ ٦٤٤	عمر بن الخطاب	
٦٥٦		إعادة انشاء مسجد الرسول في المدينة
٦٣٧	معركة القادسية	
٦٣٨		بناء البصرة والكوفة
٦٤٢	فتح مصر	إنشاء الفسطاط
٦٤٤ ــ ٦٥٦	عثمان بن عفان	
٦٥١	إنهاء فتح ايران	
٦٥٦	علي بن ابي طالب	
٦٦٠	معاوية بن ابي سفيان ودمشق عاصمة الامويين	
٦٦١	وفاة علي	
٦٦٢		بناء جامع البصرة
٦٦٨		انشاء مدينة القيروان
٦٧٠		إعادة بناء جامع الكوفة
٦٨٠	يزيد بن معاوية	
٦٨٠	موت الحسين بن علي في كربلاء	
٦٨٢	عبد الملك بن مروان	
٦٩٠		سك النقود الاسلامية الذهبية
٦٩١		إنشاء قبة الصخرة
٦٩٦		سك النقود العربية وتعريب الدوائر

٧٠٠		بناء واسط في العراق
٧٠٥—٧١٥	الوليد بن عبد الملك	
٧١٠—٧١٦	فتح شمالي افريقية والأندلس	
٧١٠		انشاء المساجد الكبرى في دمشق وحلب والقدس والمدينة والفسطاط.
٧١١	المسلمون في اسبانيا	
٧١٢	المسلمون في الهند	
٧١٧		انشاء مدينة الرملة في فلسطين
٧٢٤—٧٤٣	هشام بن عبد الملك	
٧٨٠		إعادة إنشاء جزئي في المسجد الأقصى في القدس
٧٨٥		بداية إنشاء الجامع الكبير في قرطبة.
٧٨٦—٨٠٩	هارون الرشيد	
٧٨٩—٩٢٦	الادارسة في المغرب الأقصى	
٧٩٦		إنشاء رباط موناستير
٧٩٦		توسيع جامع قرطبة
٨٠٠		إنشاء مدينة فاس
٨٠٠	الأغالبة في افريقية	
٨١٣		مدينة بغداد المنصور
٨١٣—٨٣٣	المأمون	
٨٢١		إنشاء رباط سوسة
٨٢٧	فتح صقلية	
٩٠٢		ترميم المسجد الأقصى
٨٣١	فتح بلرمو وجنوبي ايطاليا	
٨٣٢		انشاء بيت الحكمة في بغداد
٨٣٦		الانشاء الأول لجامع القيروان
٨٣٦		إنشاء مدينة سامراء
٨٤٧—٨٦١	المتوكل	بناء الجامع الكبير في سامراء
٨٥٠		بناء الجامع الكبير في سوسة
٨٦٠		بناء الجعفرية في سامراء
٨٦٤		بداية انشاء جامع الزيتونة في تونس
٨٦٨—٩٠٥	الطولونيون في مصر	
٨٧٣	فتح نيسابور	
٨٧٦		بناء قصر الأغالبة في رقادة
٨٧٦		بناء مسجد ابن طولون في القاهرة

٨٨٣	هجرة سامراء	
٨٩٢	الشاه اسماعيل والسامانيون	
٨٩٣	إنشاء دولة الزياديين في اليمن	
٨٩٤	القرامطة في البحرين	
٩٠٢	ثورة القرامطة في الشام	
٩٠٧		بناء مدفن اسماعيل في بخارى
٩٠٨	الخليفة المقتدر	
٩٠٩	المهدي الفاطمي في تونس (افريقية)	
٩٠٩ـــ١١٧١	الخلافة الفاطمية	
٩١٢ـــ٩٦١	حكم عبد الرحمن الثالث في قرطبة	
٩١٦		إنشاء المهدية
٩٢١	خلافة عبد الرحمن الثالث	
٩٢٩ـــ١٠٠٤	الحمدانيون في الجزيرة وسورية	
٩٣٢ـــ٩٣٦	البويهيون	
٩٣٥ـــ٩٦٩	الاخشيديون في مصر	
٩٣٦		إنشاء مدينة الزهراء
٩٤٤ـــ٩٦٧	سيف الدولة في حلب	
٩٤٥ـــ١٠٥٥	سيطرة البويهيين على العراق وايران	
٩٦٠		جامع نايين
٩٦٩		إنشاء القاهرة
٩٧٣ـــ١١٧١	الفاطميون في مصر	
٩٧٢ـــ١١٥٢	بنو الزير في افريقية	
٩٧٢		إنهاء بناء الأزهر في القاهرة
٩٧٨ـــ٩٨٣	عضد الدولة البويهي	
٩٩٦	الخليفة الفاطمي الحاكم في القاهرة	
٩٩٨ـــ١٠٣٠	محمود الغزنوي	
٨٩٨ـــ١١٨٦	الغزنويون	
١٠٠١ـــ١٠٠٢	فتح البنجاب	
٩٩٠ـــ١٠٠٣		إنهاء بناء جامع الحاكم في القاهرة
١٠٣١	نهاية الخلافة الأموية في قرطبة	
١٠٣٢	ظهور الاتراك السلاجقة	
١٠٣٦	المرابطون في المغرب	
١٠٣٨ـــ١١٥٨	السلاجقة في إيران والشرق الأوسط	
١٠٤١	نهاية الغزنويين من قبل السلاجقة	

١٠٥١ استيلاء السلاجقة على اصفهان

١٠٥٢ بنو هلال في افريقية

١٠٥٥ طغرل بك السلجوقي في بغداد

١٠٦١ــ١٠٩١ النزوح عن صقلية

١٠٦٧ إنشاء المدرسة النظامية في بغداد

١٠٧٠ إنشاء مدينة مراكش

١٠٧٣ ملكشاه السلجوقي

١٠٧٨ــ١١١٧ الأسرة السلجوقية في سورية

١٠٨٦ المرابطون في الأندلس

١٠٨٨ إنشاء المسجد الكبير في إصفهان

١٠٩١ أسوار جديدة في القاهرة

١٠٩٢ موت نظام الملك

١٠٩٤ موت بدر الحمالي

١٠٩٦ إنشاء مسجد الجزائر

١٠٩٩ استيلاء الصليبيين على القدس

١١٠٦ قصر مراكش وبناء المسجد الكبير فيها

١١١٦ جامع القرويين في تونس

١١١٨ــ١١٥٧ حكم سنجر

١١١٨ــ١١٩٤ السلجوقيون في العراق

١١١٩ جامع يزد

١١٢٠ أسوار مراكش

١١٢٧ــ١١٨١ الزنكيون في الجزيرة والشام

١١٢٦ إنشاء مسجد تلمسان ــ المرابطون

١١٣٠ــ١١٦٩ الموحدون في المغرب

١١٤٦ الموحدون في مراكش

١١٤٧ استيلاء الموحدين على اسبانيا

١١٥٠ــ١٢١٥ المغوريون في إيران الشرقية والهند

١١٥٣ إنشاء جامع الكتبية في مراكش (الموحدون) ومسجد تينمال

١١٦٢ الخليفة عبد المؤمن

١١٦٩ــ ١٢٦٠ الأيوبيون في مصر وسورية

١٢٠٢ بناء قلعة دمشق

١٢٠٣ بناء قلعة حلب

١١٧٤ــ١١٩٣ صلاح الدين الأيوبي

١١٧٨	معركة حطين واستعادة القدس	
١١٨٧	نهاية الغزنويين في الهند	
١١٩٥		إنشاء جامع حسان في الرباط (الموحدون)
١٢٠٦ ــ ١٥٥٥	سلاطين دلهي	
١٢٢٣		بناء المدرسة العادلية في دمشق
١٢٢٦		إنشاء كتب منار في دلهي
١٢٣٠	بنو نصر في غرناطة	
١٢٣٦		مدرسة الفردوس في حلب
١٤٩٢		إنشاء المدرسة الصباحية في دمشق
١٢٣٣ ــ ١٤٩٥	الحفصيون في تونس	
١٢٤٠		
١٢٥٠ ــ ١٥١٧	المماليك في مصر	
١٢٥٨ ــ ١٢٦٠	المغول في العراق وسورية (هولاكو)	
١٢٦٦		مسجد بيبرس في القاهرة
١٢٧٧ ــ ١٢٨١		المدرسة الظاهرية في دمشق
١٢٥٨ ــ ١٣٣٦	المغول الايلخانيون في العراق والشام وبلاد فارس	
١٢٦٠	معركة عين جالوت في فلسطين ضد المغول	
١٢٦٩	المرينيون في مراكش	
١٢٨٥		مسجد السلطان قلاوون في القاهرة
١٢٩٤	اسلام المغول في غزنة	
١٣٠٩		مدفن الجايتو في سلطانية قرب قزوين
١٣٣٤ ــ ١٣٩١		قصر الحمراء
١٣٣٦		المسجد الكبير في المنصورة
١٣٥٤		بناء القصر في اشبيلية بالطراز المدجن
١٣٥٦		مسجد ــ مدرسة السلطان حسن
١٤٠٥		مدفن غور في سمرقند
١٤١٨		إنشاء جامع جوهر شاد في مشهد
١٤٤٢		إنهاء مسجد يزد
١٤٥٣	محمد الفاتح في القسطنطينية	
١٤٨١ ــ ١٥١٢		مسجد بايزيد في استامبول
١٤٦٨		المسجد الأزرق في تبريز
١٤٩٢	سقوط غرناطة	
١٥٢٦	تيمور لنك في الهند	
١٦١٢ ــ ١٦٣٠		مسجد الشاه في أصفهان

١٥١٤	الشاه اسماعيل والأسرة الصفوية في ايران	
١٥١٦	العثمانيون في سورية	
١٥٥٤		التكية السليمانية في دمشق
١٥١٧	العثمانيون في مصر	
١٥٥٠		بدء بناء السليمانية في استامبول للمعمار سنان
١٥٧٨ــ١٦٢٨	الشاه عباس	
١٥٥٦	الأمبراطور أكبر في أغرا	
١٦٠٥		بناء قصر أكبر
١٦٠٥ــ١٦٢٧	جيهانكير ابن أكبر	
١٦٢٧ــ١٦٦٦	شاه جيهان	
١٦٣٠ــ١٦٤٧		بناء تاج محل
١٦٦٨ــ١٧٠٧	أور نجزيب	
١٦٧٢ــ١٧٢٧	الشريفيون السعديون في مكناس	
١٨٢٤ــ١٨٥٧		مسجد محمد علي في القاهرة

الملحق ٢

المراجع

ARNOLD, T.W.: Painting of Islam, A study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture, Clarendon Press, Oxford, 1928.

BARRETT, D.E.: Islamic Metalwork in the British Museum, Londres, British Museum, 1949.
Persian Painting of the XIVth Century, Faber and Faber, Londres, 1952.

BARRETT, I., GRAY, B.: La Peinture indienne, Skira, Genève, 1963.

BINYON, L., WILKINSON, J.V.S., GRAY, B.: Persian Miniature Painting, Oxford University Press, Londres, 1933.

BLOCHET, E.: Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, Édit. de la Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1926.

BOSCH: The Islamic Bindings and Bookmaking - The University of Chicago 1981.

BOURGOIN J.: Les Arts arabes, A. Morel Paris, 1873.

Éléments de l'Art arabe, Firmin-Didot Paris, 1879.
BRION M.: Art abstract, Ed. Albin Michel, Paris 1956.

BURCKHARDT T.: Art of Islam-World of Islam Festival-London.

BUSSAGLI: La Peinture de l'Asie centrale, Skira, Genève.

CRESWELL, K.A.C.: Early Muslim Architecture, 2 vol. Nouvelle éd. du tome I, Clarendon Press, Oxford, 1932 et 1940.
- Early Muslim Architecture Umayyads (avec la collaboration de Marguerite van Berchem), Oxford, 1969.
- A Bibliography of Muslim Architecture of Egypt, Institut Français d'Archéologie orientale, Le Caire, 1957.
- A Bibliography of Muslim Architecture in North Africa, Larose, Paris, 1957.

- The Lawfulness of Painting in Early Islam, in ARS ISLAMICA. XI-XII, The University of Chicago Press, 1946.

DIMAND, M.S.: A handbook of Muhammedan Art, Metropolitan Museum of art, 2nd éd., New York, 1944-1947. مترجم الى العربية

ETTINGHAUSEN, R.: La Peinture arabe, Skira, Genève, 1962. مترجم الى العربية

FARÈS, N.: Philosophie et Jurisprudence illustrées par les Arabes. La Querelle des images en Islam, in Mélanges Louis Massignon, I.F., Damas, 1957. مترجم الى العربية

GOLVIN, L.: Essai sur l'architecture religieuse musulmane, vol, I, II, III, Klinkseck Paris, 1970-1973.

GOMEZ-MORENO, M.: Arte Arabe Espanol Hasta los Almohades, ARS HISPANIAE, vol. III et IV, Éditorial Plus-Ultra, Madrid, 1951. مترجم الى العربية

GRABAR, A.: The Formation of Islamic Art, New Haven et Londres, 1973.

GRAY/B.:The Art of the Book in Central Asia, Serinada-Unesco Persian Painting, Iris colour Books, Londres, 1930.

HAUTECOEUR, L.: WIET, G.: Les Mosquées du Caire, E. Leroux, Paris, 1932.

HOBSON, R.L.: A guide to the Islamic Pottery of the Near East, British Museum, Londres, 1932.

HUART, C.: Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient musulman, E. Leroux, Paris, 1908.

KUHNEL, E.: Die Kunst des Islam, Stuttgart, 1962.
Islam Art and Architecture, Ithaque 1966.

LANE, A.: Early Islamic Pottery, 4e éd. Faber and Faber, Londres, 1958.

LOREY, E. de: Les Mosaïques de la Mosquée des Omeyyades, 1931-1934.

MARÇAIS G.: L'Art Musulman, D.V.F. 1962. مترجم الى العربية

MARÇAIS, G.: L'Architecture musulmane d'Occident. Arts et Métiers graphiques, Paris, 1955.

MARTIN, F.R.: The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century, 2 vol., B. Quaritch, Londres, 1912.

MIGEON, G.: Manuel d'Art musulman: Arts plastiques et industriels, 2 vol, 2e éd. Van Oest, Paris, 1927.

OTTO-DORN: L'Art de l'Islam, Albin Michel-Paris 1967.

PAPADOPOULO A.: L'Islam et l'Art Musulman-Ed. Mazenod, Paris 1976

PAPADOPOULO A.: L'Esthétique de l'Art musulman, La Peinture. 6 vol. Paris, Lile, 1972.

PHILON H.: Early Islamic Ceramics Benaki Museum, Ed. Sotheby.

POUGATCHENKOVA G.A.: Chefs d'œuvres d'architecture de l'Asie Centrale XIV-XV s., Les Presses de l'Unesco.

ROBINSON B.W.: Persian and Mughal Art, Rothschild and Binney Collection Colnaghi's 1976.

The genious of Arab Civilization-Source of renaissance, Ed. Hayer N.Y. University 1975.

ROBINSON F.: Islamic World-since 1500, N.Y. 1983.

ROGERS J.M.: Islamic Art and design 1500-1700, B.M.P. London 1983.
- The Spread of Islam-Phidon-London

EL SAÏD I. & PARMAN A.: Geometric Concepts in Islamic Art, World of Islam Festival Publishing, London.

SAKISSIAN, A.: La Miniature persane du XIIe au XVIIe s., G. Van Oest, Paris et Bruxelles, 1929.
- Turkish Miniatures, BURLINGOTON MAGAZINE, vol. LXXXVII, sept. 1945.

SAUVAGET, J.: La Mosquée omeyyade de Médine, G. Van Oest, Paris, 1947.

SCHLUMBERGER, D.: Deux fresques omeyyades, in SYRIA, vol. XXV, 1946-1948.

STCHOUKINE I.: La Peinture Turque Paris 1970.

TALBOT-RICE, D.: Islamic Art, Thames rand Hudson, Londres, 1964. مترجم الى العربية

TERRASSE, H.: L'Art hispano-mauresque, G. Van Oest, Paris, 1932.

VAN BERCHEM, M.: Notes d'Archéologie Arabe III, Etude sur les cuivres damasquinés et les verres émaillés, in Journal Asiatique, série 10, vol. III, 1904.

WIET G.: L'Islam et l'Art Musulman, in René Huyghe, l'Art et l'Homme, vol. II, Larousse, Paris 1958.
- Les Mosquées du Caire, Hachette, Paris 1966.

مصادر الكتاب من مؤلفات
الدكتور عفيف البهنسي

الفن العربي الاسلامي في بداية تكونه	دار الفكر ــ دمشق	١٩٨٣
الفن الاسلامي (عن مارسيه)	الثقافة ــ دمشق	١٩٦٥
الخط العربي ــ اصوله ــ نهضته ــ انتشاره	دار الفكر ــ دمشق	١٩٨٥
جماليه الفن العربي	عالم المعرفة ــ الكويت	١٩٧٩
القصور الشامية وزخارفها في عهد الامويين	الحوليات الاثرية ــ دمشق	١٩٧٥
تكون المدينة العربية	الحوليات الاثرية ــ دمشق	١٩٧٦
العمارة عبر التاريخ	دار طلاس ــ دمشق	١٩٨٥
الاسس النظرية للفن العربي	دار الكاتب المصري ــ القاهرة	١٩٧٦
الجامع الاموي	دار طلاس ــ دمشق	١٩٨٥

الملحق ٣

قوائم الصور الملوّنة

الملحق ٤

كشاف أسماء المنشآت والفنانين والمؤرخين.

ت

ج



الملحق ٥

المحتوى

○ الفصل الثالث

﴿ العمران ﴾

○ الفصل الرابع

﴿ عمارة المساجد الاولى ﴾

○ الفصل الخامس

﴿ عمارة المساجد في البلاد العربية ﴾

○ الفصل السادس

«المساجد الايرانية والتركية»

○ الفصل السابع

﴿ العمارة المدنية والعسكرية ﴾

○ الفصل الثامن

﴿ فن التصوير الاسلامي ﴾

○ الفصل التاسع

﴿ الرقش العربي ﴾

○ الفصل العاشر

﴿ الفنون التطبيقية ﴾